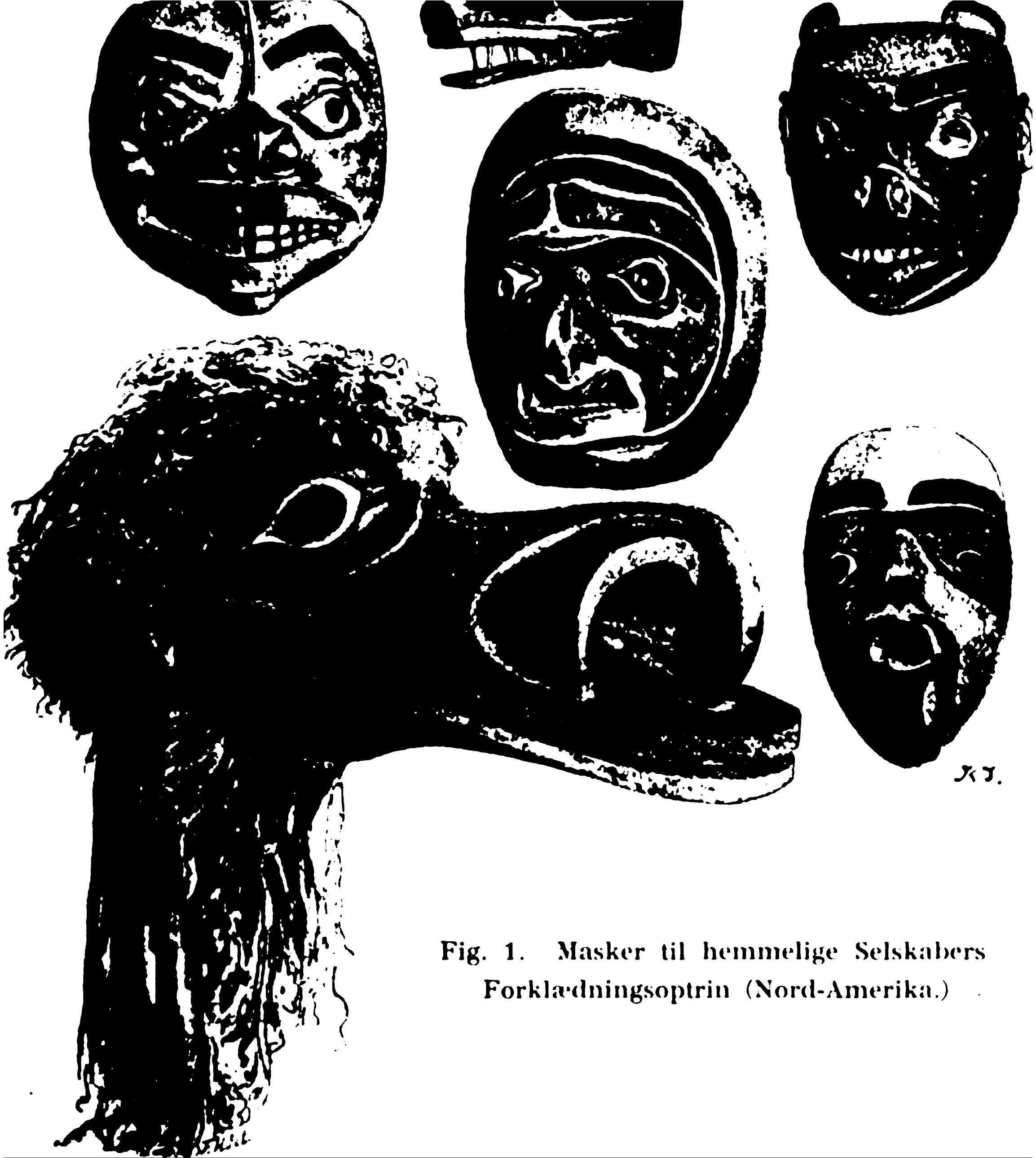
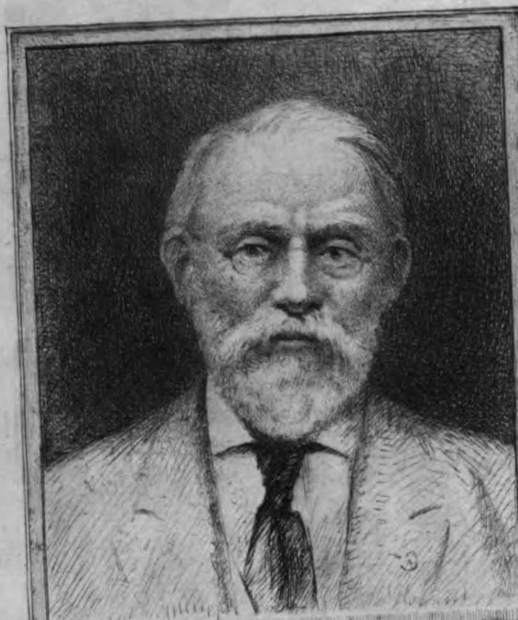



Fig. 1. Masker til hemmelige Selskabers Forklædningsoptrin (Nord-Amerika.)

# Skuespilkunstens Historie

Karl Mantzius


EX LIBRIS
C·J·A·O·JENSEN

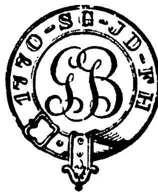

SILAS WRIGHT DUNNING
BEQUEST
UNIVERSITY OF MICHIGAN
GENERAL LIBRARY

KARL MANTZIUS

# SKUESPILKUNSTENS HISTORIE

## FØRSTE BIND

### OLDTIDENS SKUESPILKUNST



KØBENHAVN
GYLDENDALSKE BOGHANDELS FORLAG (F. HEGEL & SØN)
TRYKT HOS J. JØRGENSEN & CO. (M. A. HANNOVER)
1897

KARL MANTZIUS

# OLDTIDENS SKUESPILKUNST



KØBENHAVN
GYLDENDALSKE BOGHANDELS FORLAG (F. HEGEL & SØN)
TRYKT HOS J. JØRGENSEN & CO. (M. A. HANNOVER)
1897.

# FORORD.

Den Bog, hvis første Bind her forelægges det danske Publikum, er paa en vis Maade den første i sin Art. Ganske vist existerer der mangfoldige Dramaets Historier, i hvilke for en Del Skuespilkunstens er indesluttet; men denne sidste har overalt i disse Fremstillinger maattet staa i Skygge for sin mægtigere Broder, Literaturen, og har ikke tilnærmelsesvis faaet det Lys, som behøves til et virkeligt Billede. Heller ikke er der nogen Mangel paa enkelte Perioders eller enkelte Landes Theaterhistorier, men disse er dels saa spredte, dels saa udførlige og vanskeligt tilgængelige, at det for den almindelige Læser vilde koste megen Besvær at finde Oplysning om de Spørgsmaal, som han i Øjeblikket ønskede besvarede.

En samlet Fremstilling af Skuespilkunstens Vilkaar, med Levnedsskildringer af dens betydeligste Mænd og Kvinder, gjennem de skiftende Tider og i de bærende Kulturstande, tør da betragtes som et Nyforsøg.

Det er ikke min Hensigt at gjennemstrejfe alle Lande og give skematiske Oversigter over deres Theaterforhold. Et saadant Arbejde vilde, ved Siden af dets Uoverkommelighed, savne Interesse. I den foreliggende Bog vil jeg søge at give anskuelige og nøjagtige Billeder af de særegne og betydnings-

fulde Perioder i Skuespilkunstens Historie med Overspringelse af det, som forekommer ligegyldigt eller overflødigt.

Til Danmark vil der kun sammenlignelsesvis blive taget Hensyn. I sidste Halvdel af dette Aarhundrede er allerede udkommet to meget udførlige Værker om det ikke meget gamle danske Theater, en Omstændighed, der vistnok foreløbig turde overflødiggøre yderligere generelle Behandlinger af dette Emne. Derimod vil de kommende Dele bringe fyldige Skildringer af de interessanteste Perioder i Frankrigs, Englands og Tysklands Theaterhistorie, med Strejftog bl. a. til Italien og Spanien.

Billedstoffet hentes udelukkende af samtidige Kilder, saaledes for Oldtidens Vedkommende fra Gjengivelser af Vasemalerier, Relieffer, Statuetter o. l. eller fra Fotografier af bevarede Theaterbygninger, for de kommende Deles Vedkommende fra gamle Træsnit og Stik, Oliemalerier og Aquareller. Den absolutte Udelukkelse af Fantasibilleder har medført, at enkelte Partier, som det indiske Theater, til hvilke ingen ægte Billeder er at opdrive, helt har maattet savne Illustrationer.

Det er naturligt, at et Værk, der trods sit beskedne Emne spænder over saa mange Tider og saa mange Lande, let er udsat for Vildfarelser og Unøjagtigheder. Jeg vil altid være enhver taknemlig for Paavisning af saadanne.

Stor Tak er jeg alt bleven skyldig til Professor, Dr. phil. *V. Fausböll* og Dr. phil. *A. Drachmann*, der have vist mig den overordentlige Velvilje at læse Korrektur henholdsvis paa Afsnittene »det indiske« og »det græsk-romerske Theater«, ligesom ogsaa til D'hrr. Professorer *Edv. Holm* og *J. L. Ussing*, der paa forskjellig Vis have staaet mig bi med Raad og Daad. Hr. Cand. mag. *T. Bonnesen*, der har gjort mig den Vennetjeneste at udarbejde Registret, bringer jeg ligeledes herved min bedste Tak.

Jeg har ikke tilstræbt at give noget strængt videnskabeligt Fagværk, hvortil mine Kundskaber næppe heller havde strakt til. Jeg har ment at ville give en almenfattelig og letlæst Fremstilling af Theaterkunstens Historie og derfor søgt at gjøre Formen saa flydende og populær som muligt. Skulde mine Læsere alligevel finde, at jeg paa visse Punkter er ualmindelig kjedelig, vil jeg med en anset engelsk Forfatter sige, at de kan være visse paa, at der skjuler sig en bestemt Hensigt derunder.

*K. M.*

Kjøbenhavn, den 3die Juni 1897.

# INDHOLD.

## FØRSTE AFSNIT.

# DEN PRIMITIVE SKUESPILKUNST.

# INDLEDNING.

---

## I.

*Skuespilkunstens Forhold til de andre fremstillende Kunster.*

Der ligger i den menneskelige Natur en Bestræbelse efter at gjengive og meddele til andre det Indtryk, den har modtaget af den omgivende Verden. Paa dette modtagne og til andre gjenmeddelte Indtryk beror i Virkeligheden enhver Art af Kunst.

Det vil ses, at Kunstens Omraade fra dette Synspunkt betragtet bliver stort og dog skarpt afgrænset. Hos ethvert Menneske findes der en primitiv Evne til kunstnerisk Produktion, thi enhver er i Stand til i en vis Grad at modtage og gjengive Naturindtryk og netop paa denne alle iboende primitive Evne hviler Kunstens store Betydning.

Mellem det Billede af en Mand eller Kone, som et Barn ridser paa sin Tavle, og den milesiske Venus er der, naar alt kommer til alt, ingen Væsensforskjel. Begge er et Udslag af en kunstnerisk Evne til at meddele det Indtryk, som den omgivende Natur har præget i Menneskets Bevidsthed. Naar vi i daglig Tale ikke kalder Barnets Forsøg for Kunst, er det kun, fordi det Indtryk, det meddeler, er saa uendelig svagt og ufuldkomment i Forhold til den mægtige Virkning, som en

udviklet Mands modne Kunst kan øve. Det er kun Graden, der er forskjellig, Væsenet er det samme. Derimod er der en Væsensforskjel imellem et nok saa udmærket Fotografi, og et Billede udført af Menneskehaand. Et Fotografi kan gjengive Naturen tidt meget nøjagtigere end et Kunstværk, men dog naar det aldrig videre end til at gjengive Naturens Indtryk paa en Glasplade. Blandt de mange Processer, som menneskelig Opfindsomhed lader det gjennemgaa, mangler det netop den, som skulde gøre det til Kunst, den som foregaar i Sjælens Camera obscura.

Medens saaledes paa den ene Side et Indtryk paa den menneskelige Hjærne er nødvendigt for at et Kunstværk skal kunne opstaa[1]), er paa den anden Side Evnen til at gjengive og meddele det til andre en fuldkommen ligesaa vigtig Betingelse. Lad et Menneske besidde den fineste Evne til at modtage Indtryk, men samtidig — om det kan tænkes — være ganske blottet for Evnen til at *gjengive* dem, saa er dette Menneske ogsaa ude af Stand til at frembringe Kunst. Lessings Paradox om Rafael: »Tror De, Prins, at Rafael vilde have været den største Maler, selv om han ulykkeligvis var født uden Hænder«,[2]) er i Virkeligheden uden egentlig Mening, med mindre man vil antage, at Kunstnerævnen fødes fuldfærdig med det prædestinerede Individ og i saa Tilfælde kunde Sætningen lige saa godt lyde: »Tror De ikke, at Rafael vilde have været den største Maler, selv om han ulykkeligvis havde været blindfødt.«

Det er endda væsentlig paa *Gjengivelsen,* paa Meddelelsen til andre, at Akcenten ligger, naar der er Tale om at klargøre sig Kunstens Væsen. Thi medens Evnen til at *gjengive* Indtryk nødvendigvis og selvfølgeligt forudsætter Evnen til at

---

[1]) Sml. *Zolas* bekjendte Definition paa Kunstværket: Un coin de nature, vu à travers un tempérament.
[2]) Emilia Galotti, Akt II. Scene 4.

kunne *modtage* dem, er det omvendte ikke Tilfældet. Alle højere Dyrearter f. Ex. er vel i Stand til at modtage lignende Indtryk af den omgivende Verden som vore, men kun yderlig faa formaa at meddele disse paa en Maade, der har nogen Lighed med det, vi kalde for Kunst, det vil altsaa sige: sætte os i en Stemning, der svarer til Meddelerens. Fuglesangen er dog vistnok en saadan Art primitiv Kunst. Naar Fuglen synger, gjenkalder den sig den Elskovslyst eller Elskovssmerte, den har følt og søger at give disse i dens Hjærne arbejdende Stemninger Udtryk i Lyd, i Toner. Er dette ikke netop, hvad vi kalde Musik?

Medens vi maaler Kunstens *Betydning* efter det Indtryk, den øver paa os, hvorfor al Kunstværdsættelse er og maa være subjektiv, inddeler vi den efter de Maader, paa hvilke den meddeler sig i *Arter.* Meddeler den sig gjennem Toner kalder vi den *Musik,* gjennem Farver, *Malerkunst,* gjennem Former *Billedhuggerkunst,* gjennem Trin og Gestus, *Dans,* gjennem det tænkte og skrevne Ord, *Digtekunst,* gjennem det talte Ord, Tonefaldet, i Forbindelse med Gestus, *Skuespilkunst.*

Det er imidlertid klart, at disse forskellige Kunstarter, hvis Omraader nu synes os skarpt afgrænsede, ikke fra Tidernes Begyndelse har svævet fuldt færdige over Menneskene og slaaet ned, da det første Tegn til Civilisation begyndte at vise sig. Først efter Aartusinders Arbejden og Famlen har de forskellige Udtryksmaader for den kunstneriske Evne kunnet skille sig ud og konstituere sig som selvstændige Kunstarter, der hver bar sit Maal i sig. Navnlig lader det sig let tænke, at hvad vi nu kalder *Musik, Dans, Skuespilkunst* og *Poesi* oprindelig har virket forenede, det vil sige, ingen af disse Kunstarter, har existeret i den Form, der nu karakteriserer dem, men hos de primitive Civilisationer udgjort en fælles Udtryksmaade, der søgte at virke og skildre ved Skrig og Toner, sungne og talte Ord, Gestus og Spring.

Først lidt efter lidt og ganske langsomt har Tonernes Kunst sondret sig og dannet Musikken, Spring og Gestus formet sig til regelbunden Dans. Længst sammensmeltede har vistnok Poesi og Skuespilkunst været. Naturligt nok; thi den som først fandt paa at sætte Ord kunstfærdigt sammen for at skildre sin Sorg og sin Fryd og bringe de andre til baade at græde og le, han tænkte sig ikke, at nogen anden end han selv kunde sige disse Ord. Og han sang dem eller sagde dem, som han kunde bedst. Men senere, da det ikke var Ordkunstneren nok at male sine egne Stemninger, da han ogsaa vilde gjengive de andres, da han indførte fremmede Personer, talende deres eget Sprog, da maatte han tage andre til Hjælp og først da var det, at Skuespilkunsten udskilte sig som en selvstændig Kunst med sit eget Maal.

---

## II.

*De første Spirer til dramatisk Kunst. Dansen og dens Anvendelse i Religionens Tjeneste. Hemmelige Selskaber hos de vilde Folkeslag. Forklædninger og Mummespil.*

Vil man efterspore Skuespilkunstens første Rørelser, se under hvilke Former og Forhold de tidligste dramatiske Spirer have udviklet sig, henvises man naturligt dels til Beretninger om de vilde Folkeslags Fester og Forlystelser, dels til de halvbarbariske Nationer, hvis Udvikling er stanset paa et langt tilbageliggende Trin, dels endelig til de uddøde Civilisationer, som have efterladt sig en Historie.

Det første, der da springer i Øjnene ved en saadan Undersøgelse, er den paafaldende *Ensartethed*, som viser sig i den dramatiske Fremstillings første Spirer og tidligste Udvikling selv hos Folkeslag, der er saa langt baade geografisk og etno-

grafisk fjærnede fra hinanden, at al Paavirkning og Efterligning maa tænkes bestemt udelukket. Det er interessant at lægge Mærke til, at Begyndelsen til det poesirige og formskønne græske Drama i intet væsentligt skiller sig fra Nordvestindianernes religiøse Fester, eller at de Maskeløjer, som endnu drives ved Fastelavnstider i det civiliserede Europa, have tilsvarende Analogier f. Ex. hos Melanesierne paa Sydhavsøerne. At give nogle faste Holdepunkter i denne Skuespilkunstens første Udviklingsperiode, hvor alle Folkeslag saa noget nær kan skæres over én Kam, skulde da være denne Bogs første Opgave, medens der dernæst skulde gjøres rede for enkelte mere udprægede Civilisationers Former for Theatervirksomhed.

Søger man Oplysning om de paa et lavt Kulturtrin staaende Nationers knstneriske Foreteelser, vil man faa Bekræftelse paa den ovenfor omtalte Formodning, at de fire Kunstarter, Musik, Dans, Skuespilkunst og Poesi ndgjør én fælles Grundform, et primitivt, kaotisk Udslag af en kunstnerisk Trang. I denne Kombination af vordende Kunstformer synes dog *Dansen* tidligst at have dannet sig til et fastslaaet Udtryk for konstante Stemninger, til en Art Kunst. Dansen er i sit Væsen kun den uvilkaarlige Muskelafspejling af Sjælens Feststemning. Naar Sindet er tungt og bedrøvet, slappes Legemet, Musklerne ligge flade og sløve, Lemmerne hænge løst ned; faar Sjælen saa pludselig en Impuls af Glæde eller Lidenskab, føler Legemet sig med det samme lettere, Musklerne spændes og Lemmerne føler Trang til at røre sig — alt ganske instinktivt. Naar Barnet hopper og springer af Glæde, viser det os i Virkeligheden de første spontane Trin af Dansekunsten.

Da nu Religionen betegner de uudviklede Kulturers højeste Form for Stemningsliv og Dansen deres rigeste Maade at udtrykke dette paa, er det naturligt, at Dansen over alt blev taget i Religionens Tjeneste, først som uvilkaarligt Udtryks-

middel for den forhøjede Sjælespænding, senere som Symbol. Det viser sig da ogsaa, at hos de laveststaaende Naturfolk, som ingen religiøse Forestillinger have eller dog kun saa enkle og fattige, at der ikke er Tale om nogen Kultus, der findes heller ingen Danse, medens omvendt de Folkeslag, som ellers ingen Spor have til dramatisk Fremstilling dog i hvert Fald benytte Dansen ved enkelte religiøse Ceremonier. *Ildlænderne,* hvis eneste religiøse Forestillinger bestaa i en panisk Rædsel for onde Aander, der kan gjøre dem Skade, men som ellers ikke have nogen Art af gudstjenstlig Handling, indskrænke deres Dans og Poesi, hvis man tør bruge de Udtryk, til en ensformig Fremmumlen af meningsløse Besværgelsessange i Forbindelse med en stadig Vuggen af Kroppen. Samtidig bruge de en Slags primitiv Maskering, idet de oversmører deres Hoveder med Kridt. [1]) Dette synes at være den raaeste Form for religiøs Dans overhovedet.

Men allerede hos *Australierne* findes der begyndende gudstjenestelige Ceremonier med Danse, hvor Deltagerne møde fantastisk udsmykkede med Blomster, Fjer og Kranse af Løv, samt indsmurte med Fedt og hvid Lerjord. Dansene holdes gjerne om Natten ved Fakkelskin, men om deres egentlige Karakter vides intet, da de betragtes som religiøse Mysterier og som saadanne holdes strengt hemmelige for fremmede. [2]) Bemalingen og den sære Udstaffering staar dog sikkert i Forbindelse med Dansens mystiske Karakter og er vistnok oprindelig benyttet for at gjøre de optrædende Dansere ukjendelige; thi dette er et gjennemgaaende Træk hos de mest forskjelligartede Folkeslag, at Deltagerne i de religiøse Ceremonier skjuler sig under Forklædninger, Bemalinger eller Masker. *Aleuternes* hellige Handlinger bestaar blandt andet af saadanne

---

[1]) Kr. Bahnson: Etnografien fremstillet i dens Hovedtræk. I. S. 546 f.
[2]) Waitz: Antropologie der Naturvölker. Bd, VI. S. 754. Bahnson: A. V. I. S. 34.

mystiske Maskedanse, nogle udelukkende udførte af Mænd, andre udelukkende af Kvinder. Hundreder af nøgne Kvinder danse i Maanelyset omkring det opstillede Gudebillede og alles



Fig. 1. Masker til hemmelige Selskabers Forklædningsoptrin (Nord-Amerika.)

Ansigter er dækkede af Træmasker malede som Sødyrs Hoveder. Maskerne har ingen Øjenaabninger, men kun Huller under Næsen, som tillader de dansende at se ned paa Jorden, men ikke andetsteds hen.

Ogsaa den *indianske* Kultus kjender til saadanne mystiske Fester, hvor hele religiøse Pantomimer opførtes (Fig. 1) og de agerende optraadte under Forklædninger, navnlig som Dyr. Danserne ved disse Mysterier tilhørte *hemmelige Selskaber,* og ingen uindviet fik Adgang til de strængt rituelle Danse. Disse hemmelige Selskaber ere ogsaa en stadig tilbagevendende Ejendommelighed ved de vilde Folkeslags Gudsdyrkelse og et af Formaalene synes oprindelig at have været Uddannelsen til Optræden ved de religiøse Fester, altsaa Dans og Spil. Læretiden var i Reglen lang og streng, og ikke alle og enhver kunde blive optaget i disse Samfund. Til Gengæld nød ogsaa Medlemmerne ganske særlige Prærogativer. *Hamatsaerne* blandt Nordvestindianerne var det saaledes tilladt at spise Menneskekjød, en Forret, som dog den fremtrængende Civilisation har beskaaret saameget, at det nu kun er det stadigt existerende Laug muligt at tilfredsstille sin Appetit paa Lig.



**Fig. 2. Medlem af et hemmeligt Selskab i Mummedragt (Tamate, Banks Øerne.)**

Blandt de forskjellige Folkegrupper paa Sydhavsøerne er de hemmelige Selskaber i høj Grad udbredte under forskjellige Navne, som paa Ny Hebriderne *Quatu,* paa Banks Øerne *Tamate* (Fig. 2), paa Salomons Øerne *Matambala,* paa Ny

Britannien *Duk-Duk* og endelig det over hele Polynesien udbredte, mægtige Laug *Areoierne*[1]).

Fælles for alle disse Selskaber er den Mystik, hvormed de omgiver sig, deres religiøse Oprindelse og deres Virkemiddel, Dansen. Mystikken formaar de at opretholde ved den ubønhørlige Strænghed, hvormed de vaager over, at ingen uindviet faar Adgang til deres Forsamlingshuse. Saaledes dræber og æder *Duk-Duk*'erne uden Skaansel den, der endog ufrivillig



Fig. 3. Fantastiske Masker (Nordamerika.)

har forvildet sig ind paa deres Omraade. Deres Danse, der er af højst forskjellig Art, men alle dog sikkert af religiøs Oprindelse, udføres ganske vist offentligt, men altid under Forklædning og som Regel med Benyttelse af Masker. (Fig. 3). Ogsaa her viser Maskerne sig at være anlagte for at skjule og mystificere, hørende med til Kultus'en, ikke derimod som Middel til tydeligere at fremstille bestemte Figurer. De er i Regelen rent fantastisk udarbejdede, forestillende snart æven-

[1]) Waitz: A. V. IV. S, 363 ff. Bahnson: A. V. I. S. 136 ff. og 188 ff,

tyrlige Dyrehoveder, snart — og det hyppigst — stiliserede groteske Menneskehoveder; i Reglen dække de hele Hovedet,



Fig. 4. Maske af Skildpadde. Murray Øerne (Melanesien.)

ligesom de græske Masker, og Ansigtet skæres da i en lys, let Træsort, der grelt bemales med rødt, sort og hvidt; Hovedet

dækkes af et Bambusstel, hvorpaa klæbes Plantestoffer, som skal forestille Haar. Undertiden dannes ogsaa Maskerne af to sammenlagte Skildpaddeskaller, der kunstfærdig udskæres og forbindes med Muslingeskaller og Konkylier. (Fig. 4). Paa Ny-Britannien anvendes en særegen Art Masker, idet hver Danser af en af sine afdøde Slægtninges *Kranier* danner en Ansigtsmaske, som ved Hjælp af en Tværstang anbragt paa Bagsiden holdes fast med Tænderne under Dansen. Hovedskallen belægges med en leragtig Masse, som atter bemales med røde, hvide og blaa Striber omkring Øjne og Mund.[1]) (Fig. 5).



Fig. 5. Kraniemasker fra Ny-Britannien.

Det fornemste af alle disse Sydhavets hemmelige Selskaber, *Areoierne*, bruger imidlertid slet ingen Maske, men de optrædende Medlemmer nøjes med at male deres Ansigter røde og Kroppene sorte. Dette besynderlige Selskab, der i ikke faa Ting minder om de europæiske hemmelige Laug, som endnu existere, havde syv Grader. I den øverste holdt end ikke fornemme Fyrster sig for gode til at indtræde. Hver Grad havde sin særlige stadig stigende Forret og sin særlige Tatovering, blot den syvende og ringeste Grad var uden egen Tatovering, men havde derimod den Forpligtelse at opføre de religiøse Danse og Ceremonier, hvor Selskabet kom hen. *Areoierne* drog nemlig fra Ø til Ø i deres blomstersmykkede Baade, hvor smaa Templer var opstillede til Guden *Oros* Ære. Med ærbødig Jubel hilstes de velkommen af Øens Beboere og saalænge de var der, opførte de Danse og pantomimiske Fremstillinger af

[1]) Bahnson: A. V. I. S. 205.

oprindelig religiøs, senere ogsaa historisk og komisk Art, som ved deres barokke, stærkt gestikulerende Udførelse og den ledsagende sælsomme Musik gjorde et mægtigt Indtryk paa Tilskuerne. — Have vi i Virkeligheden ikke her Urtypen paa et omrejsende Skuespillerselskab? . . .

Paa lignende Maade som hos Naturfolkene har den religiøst-symbolske Dans været et Led i alle Kulturfolkenes Gudsdyrkelse. Selv de alvorligste Nationer og de, der var mindst egnede for fremstillende Kunst, som Ægyptere, Tyrker, Jøder, har alle kjendt til Dansen. Hos Jøderne f. Ex. hvis Historie iøvrigt ikke viser det mindste Spor til Drama eller Skuespilkunst, dansede David foran Arken, Israels Kvinder dansede Saul imøde og efter visse Bønner var det en staaende Ceremoni, at man tre Gange sprang højt i Vejret for symbolsk at give tilkjende, at Sjælen havde forladt Legemet og hævede sig mod Gud.[1]) Denne sidste Skik bevaredes tilligemed andre lignende i den kristne Gudstjeneste, hvis katholske Ritus endnu som bekjendt benytter Dansen som Virkemiddel.

---

## III.

*Den mimiske Dans. De erotiske Sujetter. Dyreefterligningen. Mimisk Fremstilling af det daglige Livs Gjerning. Krigsdanse. Den historiske Pantomime og dens komiske Mellemspil.*

Efterhaanden som Dansens symbolske Betydning bliver udvidet til en direkte Naturefterligning, taber den sin rent lyriske Karakter, det *dramatiske* Moment indsmugles, den bliver mimisk. Mimiske Danse kjendes fra de ældste Tider og

---

[1]) Buxdorf: Synagoga judaica. Kap. X. S. 207, cit. af Ed. du Méril: La comédie ancienne I. S. 66.

hos de blot nogenlunde udviklede Naturfolk jævnsides med de religiøse, selv om de sikkert oprindelig stamme fra disse. Det almindeligste Emne, det, der saa at sige frembød sig af sig selv og som enhver kunde forstaa, var den evig unge Kjærligshedsbegjæring fra Mand til Kvinde, dette Emne, der varieret paa tusende Maader endnu gaar igjen i utallige Pas-de-deux'er. Saadanne erotiske Danse, hvor Manden bønfalder, Kvinden afslaar, driller, ægger og tilsidst giver efter, opførtes hos de forskjelligste Folkeslag, hos nogle enkelte med yndefuld og decent Antydning af Kjærlighedsbegjæret, men i Reglen rigtignok med en naiv Kynisme, som lod al efterlignende Kunst blive til ganske utilsløret Virkelighed. Grækerne dansede deres *Kordax* med en saadan raa Tøjlesløshed, at det ansaas for ærelløst at deltage i den, med mindre man for det første var maskeret og for det andet drukken.[1]) Spanierne fandt i Mellemamerika blandt de Indfødte mimiske Elskovsdanse, der mindede om deres Hjemlands; Deltagerne i disse syntes ogsaa, idetmindste ved visse Lejligheder at have beruset sig; de benyttede hertil en Art Snustobak.[2]) Ogsaa paa Sydhavsøerne opførtes højst obscøne Parringsdanse under forskjellige Navne *(Ehura, Mamma, Memmah-pepeh)* og *Areoierne* havde adskillige erotiske Scener paa deres Repertoire.

Ud af denne lille mimiske Dans, i hvilken den første Spire til dramatisk Fremstilling ligger dulgt, danner der sig efterhaanden som Naturefterligningen bliver en mere og mere yndet Morskab, andre Scener, alle ganske enkle, kun vælgende et simpelt, for alle forstaaeligt Motiv. Et af de tidligste og mest udbredte af disse Motiver er *Dyreefterligningen*. Allerede helt uciviliserede Folkeslag yndede i deres Danse at kopiere Dyrs Bevægelser og Udseende, først blot ved særegne Stillinger

---

[1]) Theophrastos' Karakterer Kap. VI. Se ogsaa Noten i Coray's franske Oversættelse S. 198.
[2]) Waitz: A. V. IV. S. 328 f.

og Gestus, som hos *Australierne,* der med skuffende Færdighed i deres Jagtdanse formaa at eftergjøre Strudsens, Kænguruens, Frøens og andre Dyrs Ejendommeligheder, udelukkende ved forskjelligartede Bevægelser, navnlig med Armene, som de lod forestille Halsen hos Emuen eller hos Kænguruen.[1]) Senere udstafferede man sig ogsaa med de paagjældende Dyrs Skind eller Fjer, lavede Masker, der paa mere eller mindre fantastisk Vis forestillede Fugle- eller andre Dyrehoveder, ja, bemalede endog Kroppen med uudslettelige Tatoveringer. I disse Dyreforklædninger excellere navnlig *Indianerne,* hvis Bjørne-, Hunde- og Bøffeldanse mere siges at ligne pantomimiske Farcer end vore Danse.[2]) (Fig. 6.) Det dramatiske Moment i dem bestaar i, at der gjøres en komisk Jagt paa de fingerede Dyr, saaledes at altsaa nogle af Danserne forestille Jægere, andre de efterstræbte Bjørne eller hvad det nu kan være.



Fig. 6. Indiansk Dyreforklædning. En Shaman som Bjørn.

Denne Dyreefterligning, som vel oprindelig havde sin tilstrækkelige Morskab i sig selv, finde vi gjennemgaaende hos alle Nationer i deres vordende Civilisation. Snart optræder

1) Waitz A. V. VI. S. 755.
Bahnson: A. V. I. S. 34.
2) Waitz: A. V. III. S, 210.

den som groteske Dyrekampe, snart som virkelige Danse, hvor visse Dyrs Lader eftergjøres. I Folkeskikke og populære Lege har disse Fremstillinger holdt sig helt til vore Dage.[1]) Foruden Bevægelserne efterlignedes ogsaa Dyreskriget og der er i Glæden over deslige Dyrestemmeimitationer, som jo endnu drives som særlig Færdighed, en begyndende Sans for Tonefaldets Kunst.

Efterhaanden som der udvikledes en virkelig Industri, fandtes det ogsaa underholdende og stimulerende at se det daglige Livs Gjærning idealiseret eller dog stiliseret gjennem Gebærder og koreografiske Figurer, som mindede om de forskjellige Haandværks professionelle Bevægelser. Der opstod saaledes en Art *industriel Pantomime.* Alle de Beskjæftigelser, som let lod sig gjengive ved faste Bevægelser, blev sat i Ballet. Saaledes opstod *Smeddedanse,* hvor Hammerslagene var Hovedmotivet, *Fiskerdanse,* hvor Baadens Gyngen paa det oprørte Hav og Vaadtrækning stiliseredes gjennem Dansens rhytmisk vuggende Bevægelser. Ogsaa denne Art efterlignende Danse har bevaret sig i de europæiske Nationers Folkelege. I den her i Danmark noksom bekjendte »Væve-Vadmel«-Dans have vi et prægnant Exempel paa, af hvad Beskaffenhed disse haandværksmæssige Fremstillinger var. Netop saaledes som her Vævens og Skyttelens Bevægelser symboliseres gjennem de forskjellige Ture, alt under den ensformige Afsyngen af det samme, stadig tilbagevendende Refrain, netop saaledes maa de ukultiverede Folkeslags primitive Husflidsdanse, tænkes at være foregaaede. Maaske tør man ogsaa i Børnerim som: »Skjære, skjære Havre, hvem skal Havren binde?« og »Ro, ro til Fiskeskjær, hvormange Fiske fanger du der?« se Rester af Refrainer til lignende industrielle Danse.

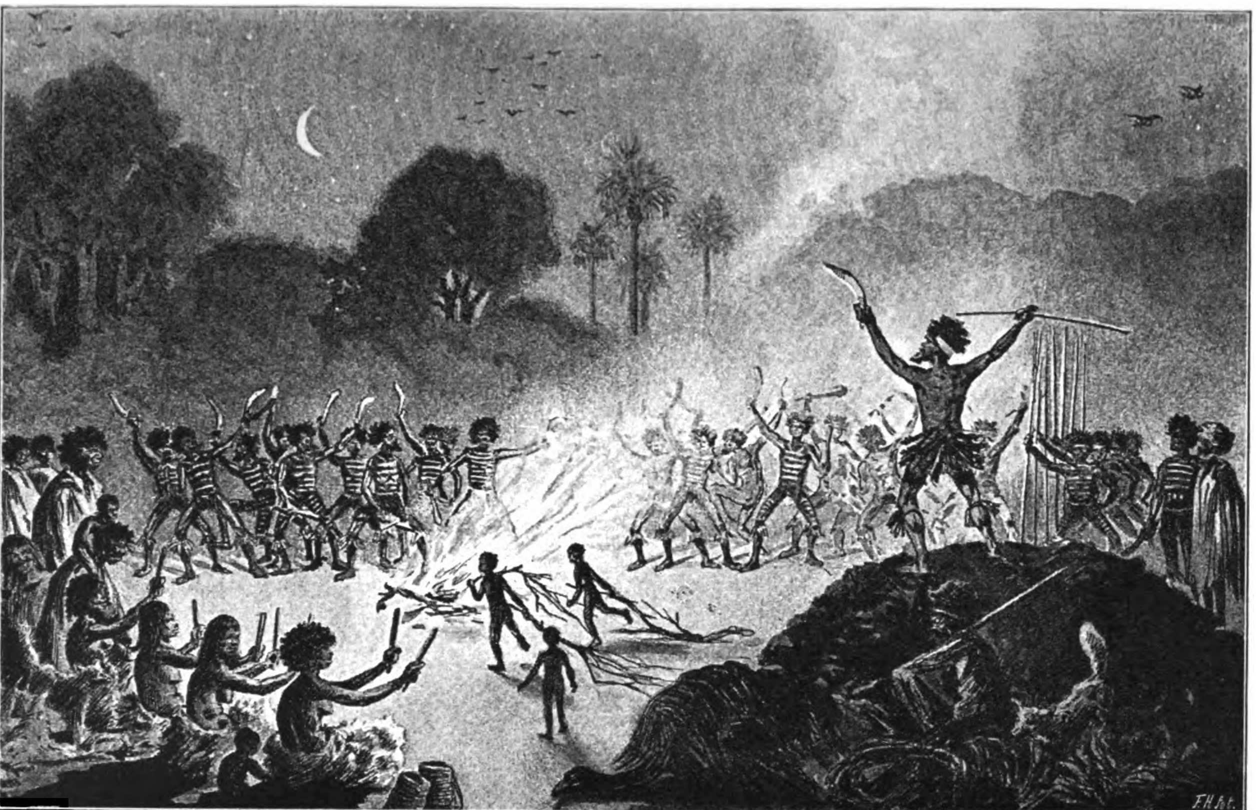
---

[1]) »*The Hobby-horse*« i England, »*Julebukken*«, »*Rige Fugl kommer susende*«, »*Hanedansen*« i Intermediet til Holbergs »Maskeraden«. Se angaaende »the Hobby-horse« E. du Méril: la comédie anc. I.

Krigen, som var de vilde Folks Hovedlyst, blev naturligvis heller ikke glemt i deres Danse. *Krigsdansen* var vel næst efter den religiøse Dans den vigtigste Art af Festceremonier hos Naturfolkene. Krigsdansene var af dobbelt Art: de, der opførtes før Krigen og som væsentlig havde en ophidsende, stimulerende Karakter, bestemt til at vække Tapperheden og Vildskaben hos dem, der drog til Striden. Saaledes hos *Irokeserne,* der iøvrigt beredte sig til ethvert vigtigt Foretagende ved at gribe til deres Vaaben, støde Tomahavkerne sammen i Takt og true hinanden med Spydene.[1]) Dernæst de, der dansedes efter Fredsslutningen og som kun mindedes Krigen som en glædelig overstaaet Begivenhed. Til denne sidste Kategori hører *Korrobboree*'en hos Australierne, af hvilken Bahnson[2]) giver følgende Beskrivelse: »Flere Stammer komme i Reglen sammen til denne Festlighed, der afholdes ved Maaneskin. Dagen før det fastsatte Tidspunkt holde Mændene sig skjulte i Buskene for at smykke sig til Festen ved at indgnide Kroppen rigeligt med Fedt og bemale den med hvidt Ler. Henimod Solens Nedgang tænde Kvinderne et stort Baal, istemmende en ensformig Sang, der bestaar i en uendelig Gentagelse af samme Strofe, og ledsage den ved at slaa paa et Stykke Opossumsskind, der er udspændt over deres Knæ som et Trommeskind, eller ved at slaa to Bumeranger[3]) mod hinanden. Bevæbnede med Køller, Spyd og andre Vaaben, eller med Fakler i Hænderne styrte Mændene frem fra Buskene. Under Ledelse af en Mand, der slaar Takt med to Stokke eller Køller, begynder Dansen, der bestaar i en Mængde Bugtninger og Vridninger, ledsagede af Trampen i Jorden, af mange Fagter og Grimacer. Fra Tid til anden opløses Rækkerne af de dansende i et fuldstændigt Virvar, smaa Grupper

---

[1]) E. du Méril: A, V. I. S.
[2]) A. V. I. S. 34 f.
[3]) Kastevaaben af Træ, som Australierne bruge baade i Krig og paa Jagt.




C·H·F·S.

Fig. 7. Korrobboreen.

opføre en Slags Tagfat, jage omkring i Kreds efter hverandre, løbe frem og tilbage, indtil Rækkerne igen sluttes og Dansen begynder paa samme Maade som forhen. Saaledes varer det ved Natten igennem til den lyse Morgen.« Af denne Beskrivelse ligesom af det vedføjede Billede (Fig. 7) ses tydeligt, at denne Dans i Virkeligheden bestaar af en Række symbolske og stiliserede Bevægelser, hentede fra Krigens Haandværk; de smaa Grupper, der i Kreds lege »en Slags Tagfat« er aabenbart mimiske Scener, der fremstille Modstandere, som med vekslende Held kæmpe mod hinanden.

Hos Indianerne kjendes en anden Art Krigsdans, der ligeledes opføres efter Fredsslutningen, men ved hvilken der er den Mærkelighed, at den fremstilles af Kvinder. Det er den saakaldte *Skalpdans*. Medens Medicinmændene, *Shamanerne* synge og med deres primitive musikalske Instrumenter markere Rhytmen, danser Kvinderne, rødmalede og smykkede med Perler og Baand, i koncentriske Kredse rundt om Skalperne, der hænge i Midten paa en Pæl. Undertiden bærer ogsaa en af Kvinderne Skalperne paa Skulderen. Ved hvert Trommeslag hæve Danserinderne sig saa højt som muligt, springe i Vejret og glide lidt til venstre, medens de stadig synge sammen med Shamanerne, alt fuldkomment og strengt rhytmisk. Efter nogle Minuters Forløb maa Kvinderne hvile. Under denne Pause fortæller en af dem Begivenheder fra den overstandne Krig, navnlig om de faldnes Bedrifter og Endeligt og slutter med de Ord: »Hvis Skalp har jeg nu paa min Skulder?« I samme Nu springer alle op med jublende Hævnskrig og Dansen begynder paany. Undertiden bliver den med Afbrydelser fortsat Maaneder igjennem.[1] Interessant ved denne Beskrivelse af Skalpdansen er de indflettede Recitationer. Vi staar i Virkeligheden her ved Tærskelen til det egentlige

[1]) Waitz: A. V. III. S. 211.

Drama, hvis Udspring hos Grækerne f. Ex. vil ses at være ganske analogt med denne indianske Dans. Saa snart Fortællingen om de afdøde Heltes Bedrifter, i Stedet for episk at lægges i Munden paa en enkelt, deles mellem flere og anskueligt fremstilles som den virkelig foregik eller som Fantasien tænker sig den foregaaet, saa har vi med det samme Skabelsen af Dramaet.

Denne Tærskel til Dramaets og Skuespilkunstens store Bygning har imidlertid intet af Naturfolkene formaaet at overskride. Ganske findes der hos *Inkaerne* en virkelig dramatisk Literatur, men dels sætter dette Folkeslags forholdsvis høje Kultur det strængt taget udenfor og over de egenlige Naturfolk, dels synes den Mulighed ikke udelukket, at deres Skuespil, som baade var af borgerlig, landlig Art og virkelige historiske Sørgespil, kunne have undergaaet Paavirkning af den europæiske Kultur, eller at de Prøver, som ere bevarede [1]), bevidst eller ubevidst, ere blevne forvanskede af de Europæere, som har meddelt dem.

De lavere staaende Folkeslag ere derimod gaaet en anden Vej: i Stedet for Dramaet, har de skabt *den historiske Pantomime.*

Et Folk behøver ikke at være meget gammelt, før det begynder at faa sin Historie. Visse Begivenheder i denne, som har været til Held for Nationen eller som den er stolt af, mindes med en Glædesfest, naar Aarsdagen for dem vender tilbage; men efterhaanden som Tiden gaar, udslettes hos de unge Erindringen om den egentlige Anledning til Festen, og det bliver da nødvendigt at opfriske Mindet om den historiske Kjendsgjerning ved Optog, Danse, mimiske Scener og lignende, som ved deres Indhold og ydre Udstyr bringe Tanken hen

---

[1]) To Inka-Skuespil findes bevarede, det ene ved Navn *Ollanta* i fuldstændig Form; det er et historisk Kjærlighedsdrama; af det andet er kun et Fragment meddelt; det bærer Navnet *Usca Pancar,* men dets Ægthed er omstridt.

paa den svundne Tids Bedrift. Til Minde om deres Fædres Ophold i Ørkenen fejrede saaledes *Jøderne* for Tusinder af Aar tilbage *Løvsalsfesten*, og skjønt de nu er splittede over hele Jorden og ophørte med at være selvstændig Nation, højtideligholdes den endnu overalt, hvor der er Jøder, og i Elsass f. Ex. bygges der i Løvsalsfestens Tid Hytter, hvor de rettroende ligge lejrede i syv Dage.[1]) Ud af den Art Mindefester danner sig naturligt den historiske Pantomime, der rimeligvis har været fælles for de fleste nuværende civiliserede Folkeslag og som endnu med stor Pomp og Pragt dyrkes hos mange exotiske Nationer, hvor dette er den højeste Blomstring, den dramatiske Kunst har drevet det til. De polynesiske Areoi'er opføre, foruden de religiøse og obscønt-erotiske Danse væsentligt store Pantomimer, hvis Emner er hentede fra Sagnhistorien. I *Siam*, *China* og *Japan* opføres Pantomimen med megen Kunstfærdighed og et stort scenisk Apparat. Det første af disse Lande kjendte før den europæiske Indflydelse gjorde sig gjældende ingen anden Form for Skuespilkunst, hvorimod Pantomimen i China og Japan florerer jævnsides med en forholdsvis udviklet Skuespilkunst. I Japan blandes tidt mimiske Scener sammen med de reciterende, ligesom det gamle engelske Theater midt i rigtige talte Skuespil anvendte de saakaldte *dumb shows*.

Navnlig synes det at være Japanesernes Force at tolke de stærke lidenskabelige Sindsrørelser gjennem Gestus og Minespil. I en ældre Rejsebeskrivelse findes følgende Beretning: »Nogle af deres Forestillinger er ikke andet end Danse og Efterligninger af allehaande Affekter, saaledes som det ogsaa fordum blev udført af Pantomimerne i Rom. Thi disse Dansere *tale* ikke, men søge ved Klædedragt, Handling og Gebærder og til Instrumenters Lyd at fremstille Historien saa

---

[1]) E. du Méril: la Comedie I.

naturligt som vel muligt. De fornemste Gjenstande og Udsmykninger paa Skuepladsen, Brønde, Broer, Porte, Huse, Have, Bjærge, Dyr blive fremstillede naturtro, og alt er anbragt saaledes, at det paa et givet Tegn, som paa en europæisk Skueplads, i et Nu kan tages bort og slaas i Stykker.

De Personer, der agere paa Skuepladsen er sædvanligvis *unge Piger,* som man forbereder dertil i Horehusene, og Drenge fra den Gade, paa hvis Bekostning Komedien bliver spillet. De ere almindeligvis prægtigt klædte, hver efter den Rolle, han har at spille. Man maa overhovedet give dem den Ros, at de ved Fremstillingen af deres Ting viser saamegen Dristighed og Ynde, som man næppe finder hos de europæiske Acteurs«. [1])

Skønt denne Beskrivelse er noget uklar, og flere Ting, navnlig den mystiske Beskrivelse af Scenen trænger til nærmere Forklaring — hvilken ogsaa vil findes i det følgende Afsnit om Japan — er det dog aabenbart Forfatterens [2]) Mening at ville fremhæve de japanske Skuespilleres store Overlegenhed i pantomimiske Fremstillinger. En ganske lignende Dom fælder en moderne Rejsende, Dr. Hermann Maron. [3]) Han siger: »Et synes mig særlig karakteristisk ved Theatervæsenet — det dialogiserende Dramas Indgriben i og hyppige Overgang til Pantomimen. . . . Naar Affekterne kulminere, træder Pantomimen til . . . Affekter som Vrede, Skinsyge, Dødskamp blev indtil de mindste Detaljer udarbejdet saa fint og fuldstændigt, som jeg nogensinde har set det paa en kejserlig eller kongelig Hofscene i Europa; jeg maatte navnlig hos nogle beundre et overraskende fint Spil med Hænderne« . . .

---

[1]) Engelbrecht Kämpfer: Geschichte und Beschreibung von Japan.
[2]) Kämpfer var en berømt Læge og Rejsende, der levede i Slutningen af d. 17de og Begyndelsen af det 18de Aarhundrede.
[3]) Japan und China, Berlin 1863 I. S. III. ff.

Ogsaa ligefremme Danse og rhytmisk ordnede koreografiske Figurer afbryder undertiden paa pathetiske Steder det reciterende Skuespil[1]) og minder paa en direkte Maade om Dramaets oprindelige Afstamning.

I *China* er Pantomimen ikke forenet med Skuespillet, men udgjør en Kunstart for sig, eller rettere en Forlystelse, som intet har med den paa en særegen Maade udviklede Skuespilkunst at skaffe. Den minder nærmest om de aandsforladte Balletter, som Cirkusdirektører og Variétélederne i Europa fabrikere, hvor Hovedvægten lægges paa Udstyret og de mekaniske Kunststykker, som forekomme deri, medens Handlingen kun er en ligegyldig Ramme. Lord *Macartney* beskriver i sin Dagbog[2]) en Pantomime, der dannede Slutningen paa en større Fest, som Kejseren af China gav til Ære for ham. Pantomimens Indhold var: *Oceanets* Formæling med *Jorden*. Baade Brud og Brudgom, Hav og Jord, øste deres Skatte ud for Tilskuernes Øjne, og de sælsomste Uhyrer fra det vaade og det tørre Rige dansede rundt paa Scenen, indtil de tilsidst stillede sig op i to Rækker for at give Plads for Kongen for alle Uhyrer, Hvalfisken. Denne vraltede nu ned til Forgrunden af Scenen, hvor den af Næseboerne spyede Vand i Tøndevis op i den kejserlige Loge, en fin Opmærksomhed mod den fornemme Gæst, som var placeret der. I Logegulvet var der dog anbragt Huller, gjennem hvilke Vandet atter hurtigt løb ud. Denne Slutningseffekt blev hilst med tordnende Bifald af det forsamlede Galapublikum. Nogle første Klasses Mandariner og fornemme Hoffolk, der sad ved Siden af Lord Macartney, var umaadelig henrykte og raabte gjentagne Gange: »Hao! hung hao! Vidunderligt! herligt! himmelsk!« Er denne Begejstring og dens Gjenstand, som

---

[1]) George Bousquet: Le théâtre au Japon. (Revue d. d. mondes 1874, juillet — août).

[2]) Life of the Earl of Macartney. vol. II. S. 156 ff. Cit. af Klein: A. V. III.

ved første Øjekast forekommer os latterlige, naar alt kommer til alt meget forskjellig fra vort første Klasses Publikums Jubel over Vandpantomimer og andre Cirkusundere? . . . Selve den rene og uforfalskede historiske Pantomime har vel overhovedet intetsteds og ingensinde haft en frodigere Blomstring end netop i vort Land og vort Aarhundrede. *Bournonvilles* nationale Balletter er netop en moderne Opvækkelse af denne primitive Kunstform og betegner vel tillige Kulminationen af den, ved den kunstneriske Sluttethed og den poesifyldte mimiske Opfindsomhed, som udgjorde Hovedtiltrækningen ved disse Pantomimer.

I Modsætning til disse bevidste Kunstværker, staa naturligvis de exotiske Folks Forsøg kun som raa Stofsamlinger. Deres Fantasi formaaede ikke at bemestre det langstrakte historiske Stof; de førte det derfor igjennem med en barnagtig minutiøs Nøjagtighed for alle uvæsentlige Detaljer, der forekommer os trættende og ganske ukunstnerisk. Derfor varede deres Forestillinger ligesom de middelalderlige Mysterier og Historier undertiden Maaneder igjennem. Illusion og Virkelighed formaaede deres Indbildningskraft heller ikke at skille fra hinanden, men de lod af en misforstaaet naturalistisk Tilbøjelighed, som heller ikke er ganske ukjendt i vore Dage, alt foregaa med en naiv Nøjagtighed og Tilforladelighed, der ikke efterlod Fantasien noget Arbejde. Skulde der f. Ex. i Stykket foretages en Ridetur, satte man sig paa rigtige Heste og red virkelig bort fra Stedet, efterladende Tilskuerne i en tryg Fornemmelse af, at alt gik naturligt til. I en siamesisk Forestilling gik Kvinderne i deres Virkelighedsiver endog saa vidt, at de, da de andre Skuespillere havde forladt Scenen, uden Undtagelse klædte sig af og gik i Bad.[1]) Stykket angav, at de var alene, altsaa behøvede de ikke at skamme sig.

---

[1]) Bowring: Kingdom and people of Siam. II. S. 326.

De lange historiske Forestillinger med udelukkende højtidelige og heroiske Emner maatte dog virke trættende og ensformige selv paa et saa umiddelbart og paa Forlystelser saa forslugent Publikum som Naturfolkenes. Ganske som i Middelalderens gejstlige Skuespil og af samme Grund fandt man da paa at bryde den ophøjede Monotoni med komiske *Intermezzi.* Allerede i Dyreefterligningen ligger den komiske Fremstillingsevne dulgt og selv forholdsvis lavtstaaende Folk som Australierne have vakt Europæernes Forbavselse og Beundring ved den fuldkomne Maade, paa hvilken de forstod mimisk at efterligne de hvide Mænds Latterligheder; ved de polynesiske *huraer,* en Art Familieballer, sprang lystige Pudsenmagere frem, naar de unge Piger var trætte af Dansen, og udfyldte Pavserne med groteske Fagter og Spring; [1]) men det egentlige komiske Intermezzo, som rummer en virkelig Handling eller idetmindste en dramatisk Pointe og derved giver Anledning til ægte mimisk Fremstillingskunst, opstaar vistnok først samtidig med de historiske Pantomimer. Ikke saaledes at forstaa, at det udgør en Del af den historiske Handling; det er tværtimod en Afbrydelse af denne, en munter Adspredelse efter den gribende Alvor. Undertiden bestaar Afbrydelsen blot i groteske Danse eller i lystige Elskovsvexelsange, men der findes ogsaa Exempler paa helt fiffig opfundne smaa Scener, som give god Anledning til at udfolde en kunstfærdig og morsom Mimik, saaledes som i følgende hentet fra de philippinske Øer: En Vandringsmand kommer ind, udmattet og halvdød af Sult. Pludselig opdager han en Bikube med Honning. Han fryder sig over sit lykkelige Fund og udmaler sig allerede, hvor dejligt den søde Kost skal smage. Han tænder Ild i nogle Kviste og lister sig paa Taaspidserne hen til Kuben. Først brænder han sig, saa faar han Røgen i

[1]) Bahnson, A. V. I. S. 109.

Halsen og tilsidst bliver han anfaldet af Bierne, som høres summe rundt omkring, medens Manden med latterlige Gebærder udtrykker den sviende Smærte af deres Stik.[1])

I Cooks første Rejse fortælles om, hvorledes en af Deltagerne saa det hyppigt omtalte Selskab *Areoi* opføre en komisk Pantomime, i hvilken de optrædende, som alle var Mænd, var delt i to Partier; det ene var brunt klædt og forestillede en fornem Mand og hans Tjenere; det andet var i hvide Klæder og agerede Tyve. Herren gav nu sine Tjenere en Kurv med Kjød, som han anbefalede dem at passe godt paa. Og nu bestod Morskaben i, at Tyvene anvendte alle mulige snedige Paafund for at liste Kurven fra Tjenerne, medens disse paa deres Side gjorde deres bedste for at forsvare den. Alt det foregik dansende eller dog med regelbundne rhytmiske Bevægelser. Omsider blev Tjenerne trætte og søvnige og satte sig i en tæt Rundkreds omkring Kurven, hvorpaa de faldt i Søvn. Tyvene flyttede nu stille nogle af de sovende og løb deres Vej med Kurven, og Tjenernes Opvaagnen, Opdagelsen af Tyveriet og deres forvirrede Søgen efter Kjødkurven endte saa paa en lystig Maade denne lille Tahiti-Ballet.[2])

Hovedmotivet i Scenen fra de philippinske Øer, det, mimisk og koreografisk at udtrykke, at en Bi forfølger En, gaar igjen i en af *Almeernes*[3]) mest yndede pantomimiske Fremstillinger: En ung Pige bliver stukket af en Bi, danser rundt med Bevægelser, der udtrykker hendes Smærte og raaber stadig: »Av, av, av! Bien!« Hendes Veninder komme løbende og skynde sig ivrigt med at hjælpe hende. Men for at finde det slemme Stik, tage de først Sløret af hende, saa

---

[1]) de la Gironière: Aventures d'un gentilhomme breton aux îles philippines, p. 232.
[2]) Waitz: A. V. VI. S. 82.
[3]) Almeer kaldes i Orienten de Kunstnerinder, som danse eller deklamere til Morskab for Haremsdamerne og deres Beskyttere.

et Shawl, saa nok et Klædningsstykke, derpaa nok et og medens hun stadig skriger: »Av, av, av, Bien!« vilde hun tilsidst være fuldkommen afklædt, om ikke Tilskuernes Blufærdighed i Tide skred ind.[1]) — I *Sakuntalas* første Møde med Kong Dusjanta tør vi maaske se et lignende mimisk Intermezzo. Medens Kongen i Skjul af Buskene betragter Sakuntala og hendes Veninder, bliver hun opmærksom paa en Bi, som vil forfølge hende og siger urolig: »Ak, en Bi, som vi har jaget op ved at stænke med Vandet, flyver fra Malika-Blomsten ind mod mit Ansigt.« *(Hendes Bevægelser udtrykke, at hun bliver forfulgt af en Bi.)* — Kongen betragter hende alt imedens længselsfuldt og siger: »Selv hendes Angst er fortryllende!« Derpaa synger han:

»Du, o Bi, er at misunde!
Hyppig rører du ved hendes
frygtsomt blinkende Øjenvig,
summer sødt for hendes Øre,
ret som hvisked du Løndomsord,
Drikker af den hulde Læbe,
mens hun jager dig med sin Haand.
Jeg forsmægter i min Forsken,
Du, o Bi, er lykkelig!«[2])

Rimeligt er det at antage, at Sakuntala under Kongens beundrende Sang har opført en Art Dans eller mimisk Scene, der skildrede hendes barnligt yndefulde Frygt for Bien.[3])

Naturligvis brugtes mange forskjelligartede Sujetter til disse komiske Intermezzi, i Reglen hentede fra det daglige,

---

[1]) Michaud: Correspondance d'Orient. V. S. 257.
[2]) Sakuntala, ovs. af. M, Hammerich. Kbhn. 1858. S. 12.
[3]) Den spanske Danserinde Pepita, som i Midten af Aarhundredet lagde Europa for sine Fødder, skal væsentlig have gjort sin enorme Lykke ved en Dans, der udtrykte hendes Skræk for og Jagt efter — ikke just en Bi, men dog et andet stikkende Insekt.

borgerlige Liv, fra en jævnere og lavere Sfære end selve den historiske Pantomime, af hvilke de oprindelig kun udgjorde en Del. Disse episodiske Scener behagede dog i Reglen de naive Tilskuere saameget, at de snart skiltes ud som selvstændige smaa dramatiske Arbejder, dels mimiske, dels dialogiserede. Nogen egentlig Komedie i vor Forstand lykkedes det dog ingensinde Naturfolkene at skabe, lige saa lidt som nogen Tragedie. Fantasien og Tænkeevnen slog ikke til, naar det gjaldt at skabe et virkelig sammenhængende og sluttet Kunstværk, og man lod det bero ved de enten rent episodisk løsrevne Scener eller ved en raa, uforarbejdet Sammenkjæden og Efterligning af den rent udvendige Virkelighed.

Førend vi imidlertid gaa over til det europæiske Theaters Historie have vi dog endnu tilbage at undersøge et Par enkelte exotiske Nationer, hvis Kultur har været rigere og af mere udpræget Art end de egentlige Naturfolks, og forsøge at paavise til hvilken Højde Theatret og Skuespilkunsten har formaaet at hæve sig hos disse.

---

# DET KINESISKE THEATER.

## I.

*Ejendommeligheder ved den dramatiske Literatur i Kina. Dramaets oprindelige Tilknytning til Tempeltjenesten. Dens grelt-realistiske Karakter. Den Gjerrige paa kinesisk. Sangen i Dramaet. »Kridtkredsen«.*

Kinas Isolerthed og Ubevægelighed i aandelig Henseende er blevet ordsprogsmæssig. Om end den »kinesiske Mur«, der i Følge et næsten fastslaaet Sagn skal indhegne det himmelske Rige, ikke existerer i Virkeligheden,[1]) saa er den dog et godt Symbol paa det Afspærringssystem, der er blevet Princip i Kina. Og ikke alene Afspærringen er Princip, ogsaa Ubevægeligheden er det. Ingen Skik, ingen Anskuelse, den være nok saa absurd, forlades eller ændres, naar den er nedarvet fra Fædrene, og i Aarhundreder er ikke en Tanke, ikke et aandeligt Pust trængt ind fra Omverdenen. Ubevægeligheden, Konservatismen, den urokkelige Vedhængen ved det gamle, blot fordi det er gammelt, er maaske det egentlig ledende Princip og det, der bevirker Afspærringen. Hvorfor hader Kineseren alt fremmed, undtagen fordi det ikke er som hans eget, fordi det bryder hans Traditioner, fordi det ikke bærer sig ad som han og hans Fædre altid har gjort. Da alt

[1]) Der findes kun et langt Stykke Mur, bestemt til Beskyttelse mod Tartarernes Angreb.

saaledes i Kina hviler paa ældgamle Sædvaner, er alt ogsaa regelbundet, indviklet og paa sin Vis fuldkomment. En Kinesers hele Liv er ordnet og sat i System af Love og Politiforordninger. Enten det drejer sig om det Tidspunkt, da man skal begynde at gaa med Vinterfrakke,[1] eller den Alder, man skal gifte sin Datter bort i, saa er det forudset og foreskrevet, og en af de sletteste Handlinger, man i Kina kan begaa, er den at synde imod Skik og Brug.

Alle Følelser hylles ind i de samme fastslaaede ceremonielle Former, som berøver dem alt individuelt og særligt Præg. Det mindste Brud paa Høflighedens Love føles som en blodig Fornærmelse, som man daarligere tilgiver end en korporlig Overlast.[2] Denne stadige Given Agt paa de ubetydeligste ceremonielle Skikke, som er uundgaaelig for enhver, der vil bevare sin egen Værdighed og respektere andres, præger alle Samfundsklasser i Kina med et ensartet Anstrøg af stiv Alvor; men denne tilsyneladende saa fuldendte og komplicerede Civilisation er i Virkeligheden kun en glat og skinnende Fernis som den, de til Europæernes Beundring formaar at overgyde deres lakerede Sager med; skraber man lidt med Neglen, kommer der strax frem enten Barnet, der trods sin modne Alder og sin Gravitet kan more sig med at spille Fjerbold og i timevis at stirre efter en Papirsdrage, eller den Vilde, der i blindt Raseri skjærer Halsen over paa en maaske indbildt Fjende for en Ubetydelighed.

Det er klart, at denne Mangel paa Individualisme, denne Ensartethed, som giver sig et ydre Udslag i den Maade, hvorpaa alle Ejendommeligheder ved Haarvæksten raseres og lader den berømte »Pisk« blive tilbage som et alment Kjendetegn paa en Mand, den Maade, hvorpaa alle Kvindefødder presses

[1] Et særligt Ordenskollegium fastsætter aarligt, naar Vinterklæderne skal anlægges. Sml. E. du Méril: A. V. I. S. 121, Note I.

[2] E. du Méril: A. V. I. S. 122.

ind efter samme Mønster, og hvorpaa alle Særegenheder i Legemsbygningen dækkes af de samme folderige Klæder, at denne Ensartethed ikke kan være frugtbringende for nogen Art af Kunst; der netop faar sin Interesse ved den Personlighed, der skinner igjennem den. Hvor stor en manuel Færdighed saaledes den bildende Kunst har naaet til i Kina, vil det vistnok være vanskeligt selv for en Kineser at skjelne den ene Mester fra den anden. Men navnlig for den dramatiske Kunst og Literatur har dog denne Normeren af alle Følelser og alle Individer været af særlig skadelig Virkning.

Den kinesiske Literatur rummer derfor heller ikke noget Drama, der bærer et saadant Personlighedsstempel, som kan gjøre det til virkelig Kunst efter vore Hjerter. En Tragediehelt efter vor Literaturs Mønster, en Mand, der ved sine særegne Evner og ved sin ejendommelige Skæbne hæver sig ud over den almindelige Norm, vilde der kun opfattes som et løssluppent Daarekistelem eller en udbrudt Forbryder. Derimod kan der nok findes ret dybe Iagttagelser af dagligdags Karakterer og pudsige om end barokke og grelle Gjengivelser af komiske Typer.

Den første Udvikling af den kinesiske Scenekunst forsvinder i Tidernes Mørke. Hvad der foreligger af Beretninger om Oprindelsen til Dramaet er dels saa modstridende, idet der nævnes Perioder, som ligger mange Aarhundreder fjærnede fra hinanden,[1]) dels i og for sig saa urimeligt, idet det gjerne er forskjellige Kejsere, der angives som »Opfindere« af den dramatiske Kunst, at det kun lidet nytter at tage Hensyn til disse paa indfødte Dramaturgers Vildfarelser støttede Theorier. En Kunst »opfindes« ikke af en Kejser, det tør man gaa ud

---

[1]) Nogle Sinologer fører Theatrets Oprindelse tilbage til det d. 18de Aarh. f. Chr., andre til 9de Aarh. f. Chr., atter andre se i det kinesiske Drama kun en Udvikling paa en c. 600 Aar. Sml. Klein: A. V. III, S. 105 og du Méril: A. V. I. S, 143, Note 1 og 2.

fra med fuldkommen Sikkerhed. Og skjønt det kinesiske Drama, saaledes som vi kende det, og saaledes som det sikkert har existeret i mange Hundrede Aar er alt andet end præget af religiøse eller blot ideale Forestillinger, skjønt det er saa jordbundet og fladt realistisk som vel muligt og væsentligt henter sine Emner fra opsigtsvækkende Kriminalprocesser eller fra den politiske Historie, maa vi dog søge dens Udspring i den religiøse Kultus, i Gudsdyrkelsen. Ganske enkelte Tegn leder os paa dette Spor. Saaledes er det paafaldende, at der endnu den Dag i Dag til ethvert *Tempel* af Betydning hører en Skueplads, der som oftest kun bestaar af en simpel Træforhøjning foran den aabne Tempelhal. Denne Scene er forsynet med et Halvtag af Maatter, men aaben til tre Sider og benyttes ved alle Offerfester og andre Højtider til Opførelsen af Skuespil som udføres af rejsende Trupper. [1])

Dette Forhold minder i overraskende Grad om Middelalderens gejstlige Skuespils tidligste Sceneordning og tyder paa, at Dramaet, efterhaanden som det verdsliggjordes, er rykket udenfor Kirken, medens det dog i Modsætning til det europæiske Theater og paa Grund af Kinesernes konservative Tilbøjeligheder stadig har bibeholdt en tæt Forbindelse med sit Ophav.

Ogsaa de overnaturlige Væsener, der pludselig gribe ind i de ganske dagligdags og borgerlige Begivenheder, hvor de, rigtignok paa en underlig konkret og for al Mystik blottet Maade, ligesom Grækernes deus ex machina, løse Intrigens haardt strammede Knude, synes at pege paa et tidligere nøjere Forbund med Dyrkelsen af højere Væsener, som den hyppige, umotiverede Anvendelse af Musik i Skuespillene yderligere bestyrker.

---

[1]) J. Henningsen: Det himmelske Rige S. 146.

Imidlertid, saaledes som det foreligger nu, er det kinesiske Drama alt andet end mystisk religiøst. Det er tværtimod den krasse Virkelighed tegnet i grelle, kantede Linjer. Handling og Dialog er udført med den yderste Grad af Realisme og Omstændelighed og Tilskuerne lader hellere al deres Blufærdighed blive hjemme end de give Afkald paa den mindste Detalje, som Stykkets Gang kræver. Skal der f. Ex. skildres en Forførelse, et Bryllup eller en Barnefødsel forlange de — og faa de — alle de intimeste Enkeltheder med. For at give et Begreb om Dialogens undertiden barokke Kraft skal her citeres en lille Scene af Komedien »den Gjerrige«, en interessant Analogi til Plautus' og Molières Karakterkomedie. Den Gjerrige ligger paa sit Dødsleje og træffer de sidste Dispositioner med sin Søn. Han siger:

Søn, jeg mærker, at jeg ikke har langt tilbage. Sig mig, hvad Slags Ligkiste, Du vil lægge mig i?

SØNNEN.

Hvis jeg skulde være saa ulykkelig at miste min Fader, vil jeg kjøbe ham den smukkeste Fyrretræes Kiste, jeg kan finde.

DEN GJERRIGE.

Vær dog ikke saa gal at gjøre det! Fyrretræ! det er altfor dyrt. Naar man først er død, gjør man ingen Forskjel paa Fyrretræ og Piletræ. — Staar der ikke et gammelt Trug bag ved Huset? Det kan være udmærket til at lave mig en Kiste af.

SØNNEN.

Hvor vil Du hen? — Det Trug er jo lige saa bredt som det er langt; din Krop kan aldrig komme ned i det. Du er altfor stor.

DEN GJERRIGE.

Ja, ja, hvis Truget er for kort, saa er det jo let nok at gjøre min Krop kortere. Tag en Økse og hug mig midt over.

Du kan lægge de to Halvdele ovenpaa hinanden, saa gaar det mageligt. Saa har jeg endnu en vigtig Ting at sige Dig. Du maa ikke bruge min gode Økse til at hugge mig midtover med, du kan laane Naboens.

SØNNEN.

Naar vi har en selv, hvorfor skal vi saa henvende os til Naboen?

DEN GJERRIGE.

Jeg skal sige Dig, mine Knogler er saa uhyre haarde, og hvis Du hakkede Æggen paa min gode Økse, maatte Du give nogle Skillinger ud for at faa den sleben . . .

Den tørre Vildskab, som skinner igjennem disse Linjer, maler godt en enkelt Side af den kinesiske Kunst, dens Hang til bizarre Overdrivelser, som dog aldrig hæver sig til svulmende komisk eller tragisk Fantasi, men iøvrigt maa det siges, at det kun er undtagelsesvis, naar Personerne skildres med saa tydelig Karakteristik. Som oftest adskille Figurerne sig ved intet andet fra hinanden end ved deres Navne og ved enkelte særegne Omstændigheder i deres Liv; disse skynde de sig da ogsaa med at berette Tilskuerne, saasnart de komme paa Scenen. Saaledes f. Ex.: »Jeg er bosat i Tung-ping-fu, mit Tilnavn er Lihu; mit Navn Tsung-sjang. Jeg er 60 Aar gammel og Li-sji, min Kone 58.« Eller: »Hang-kué er en Kriger, lige bekjendt for sin Sjælsstorhed og for sin Tapperhed.« [1])

Denne simple Maade at sætte Tilskuerne ind i Situationen paa, er iøvrigt heller ikke ukjendt i Europas dramatiske Literatur, navnlig i Middelalderens Skuespil introducere Personerne sig ofte ved paa lignende Maade at nævne Navn og Stand, ja selv den for sin drevne Teknik berømte *Scribe* for-

[1]) E. du Méril: A, V. I. S. 147 ff.

smaar ikke den samme primitive Fremgangsmaade, selv om han ganske vist véd at tilhylle den paa forskjellig mer eller mindre sindrig Vis. Stykkernes hele Bygning staar i Forhold hertil og tyder paa, at Udviklingen er stanset i en længst forsvunden Tid. Scenen skifter i et Nu fra Himmel til Helvede for derpaa atter at vende tilbage til Jorden, Guder og Dyr blandes umotiveret ind i Handlingen som i et Børneæventyr; men disse fantastiske Indblandinger skyldes rimelig-



Fig. 8. Scene af et kinesisk Skuespil.

vis gamle Traditioner, som Kineserne ligesaalidt have villet bryde med som med alt andet nedarvet. Sandsynlighed i Tid paaagtes ligesaalidt som Sandsynlighed i Sted og der dækkes saa lidt over Urimelighederne, at det for et Øje, der er vænnet til moderne Theaterteknik, tager sig helt latterligt ud. Saaledes beder i et Stykke, betitlet »*Sangerinden*«, en Rejsende Værten om at skaffe nogle Sangere til hans Underholdning. Værten svarer: »Jeg skal hente nogle.« Og uden saa lang en Pavse, at der kan siges et Ord, kommer han i samme Nu tilbage og siger: »Jeg kan melde Deres Velbaarenhed, at Sangerne er

komne.« [1]) Den Art Urimeligheder forekommer iøvrigt i alle Literaturer paa et primitivt Trin; i *Sofokles'* »Antigone« f. Ex. giver Kreon en Vogter Ordre til at skaffe *den* tilveje, der har begravet Polyneikes Lig; Vogteren gaar og to Minuter efter kommer han tilbage og beretter Begivenheder, som imidlertid er passerede og som i det mindste maa have taget en halv Dag i Virkeligheden. [2]) Overhovedet er man vistnok tilbøjelig til i lidt for høj Grad at hænge sig i det kinesiske Theaters Særheder uden tilstrækkelig at bemærke, at det europæiske Drama i mange Tilfælde har adskillige lignende Absurditeter, blot under lidt forskjellig Form. Uhyre meget i Theaterkunst beror til syvende og sidst paa en Konvention og det er hyppigt kun i Konventionens Forskjellighed, at det, der for os staar som latterligt og barokt, beror.

En Urimelighed har det kinesiske og europæiske Theater tilfælles, den, at isprænge den talte Dialog med Sangstrofer. Det er aldrig faldet selv et moderne Publikum ind, at der var noget særlig latterligt i, naar Hostrup f. Ex., hver Gang Situationen krævede en lyrisk-pathetisk Overgang, stadig tyede til det Middel at lade sine Figurer udtrykke sig i smaa Kupletter, derimod har det været en almindelig Kilde til Munterhed hos Literærhistorikerne, naar i Virkeligheden det selv samme sker i kinesiske Skuespil. Et Exempel, som tillige kan give et Begreb om den alvorlige Dramastil, kan tages fra et af de berømteste Stykker i Kinas Dramaliteratur, »*Kridtkredsen.*« [3]) Dette Skuespil er en Art Kriminaldrama, der omhandler en Retsstrid mellem to Kvinder, der begge paastaa at være Moder til det samme Barn. En fornem og rig Kineser ved Navn *Ma* har foruden sin legitime Ægtefælle taget til

---

[1]) Cit. af E. du Méril: A. V. I.
[2]) Tre Tragedier af Sofokles, ovs. af N. V, Dorph. Antigone, S. 18—23.
[3]) Hoei-lan-ki, oversat under Titlen »*l'histoire du cercle de craie*« af Stanislas Lucien. London 1832.

Medhustru en forhenværende Kurtisane, *Haï-Thang,* hvem han elsker langt højere end sin retmæssige Kone, der heller ikke i nogen Henseende fortjener hans Kjærlighed. Hun lever nemlig med en Elsker og disse to beslutte nu i Forening at forgive Manden for i Fred at kunne nyde hans Rigdom. I en Ret Mad, som hun snedigt lader Medhustruen tilberede og servere for sin Mand i den Hensigt senere at beskylde hende for Mordet, blander hun et Giftpulver, som hendes Elsker har forsynet hende med. Manden dør umiddelbart derefter og *Haï-Thang,* Medhustruen, beskyldes for Udaaden. Men ikke nok hermed. *Haï-Thang* har født *Ma* en Søn, som er hans retmæssige Arving. Den legitime Hustru bestikker nu Husfolkene for at faa dem til at sværge paa, at det er hendes eget Barn.

Dersom denne List kan lykkes hende, vil *Ma*'s Formue altsaa falde i hendes og Elskerens Hænder. Sagen kommer for Retten og, efter at den ulykkelige Haï-Thang har gjennemgaaet adskillige baade aandelige og legemlige Pinsler, bliver den endelig fremført for den vise Overdommer *Pao-Tsching.* Han giver Befaling til, at der paa Retssalens Gulv skal drages en Kreds, inden i hvilken det omstridte Barn stilles. Begge Kvinderne skal saa efter den kinesiske Salomos Befaling trække i Barnet, og den, som faar ham udenfor Kredsen og over til sig, er den virkelige Moder. Det sker og det viser sig da, at Fru *Ma,* den falske Moder, strax ved det første Tag river Drengen til sig, medens den rigtige Moder staar alene og beskæmmet. Den vise Dommer *Pao-Tsching* kalder da Bøddelen til og giver ham Befaling til at piske den uskyldige Haï-Thang. Men hun stanser ham og beviser ham sin Uskyld og Ret ved en Monolog, som er Stykkets *clou.* Hun siger:

»Jeg besværger Eder, Herre! Tæm Eders Vrede, som skrækker mig mer end den rullende Torden, formild dette truende Blik, der er frygteligt som Ulvens og Tigerens. Da

Eders Tjenerinde blev gift med den velbaarne Hr. Ma, fødte hun ikke længe efter dette lille Barn. Efter i ni Maaneder at have baaret det under mit Hjerte, fostrede jeg det i tre Aar af min egen Mælk og jeg ydede det al den Omhu, som den moderlige Kjærlighed paabyder. Naar det frøs, varmede jeg ømt dets spæde Lemmer. Ak! hvor megen Møje og Anstrængelse kostede det mig ikke at opdrage det til dets femte Aar! Svagt og skrøbeligt som det er, vilde man ikke kunne trække i det paa begge Sider uden at gjøre det alvorlig Skade. Hvis jeg, Herre, kun kan faa min Søn igjen ved at knuse hans Arme og Ben, vil jeg hellere dø under Stokkeslagene end gjøre den mindste Anstrængelse for at faa ham ud af Kredsen. Jeg haaber, at eders Velbaarenhed vil have Medlidenhed med mig. *(Hun synger.)* Hvorledes skulde en øm Moder kunne bekvemme sig dertil? *(Hun taler.)* Herre! se selv! *(Hun synger.)* Dette Barns Arme er bløde og skrøbelige som Hørrens Straa, naar Barken er skrællet af. Skulde denne haarde og umenneskelige Kvinde kunne forstaa min Frygt? — Og I, Herre, hvorledes kan I undgaa at opdage Sandheden? Ak! hvor vor Stilling er forskjellig! Hun har Indflydelse og Penge, jeg er ydmyget og foragtet. Ja, hvis vi begge trak voldsomt i dette spæde Barn, vilde I høre dets Ben knage, I vilde se Kjødet falde af i Laser!«

Og den vise Dommer Pao-Tsching, som naturligvis hele Tiden efter Dommeres Skik — i den poetiske Verden — har været paa det rene med Sagens sande Sammenhæng, løser den til det yderste spændte Intrige med følgende knudrede Ord: »Skjønt Lovens Mening er svær at fatte, er det dog muligt at udforske det menneskelige Hjærtes Tanker. En gammel Vismand har udtalt disse tankerige Ord: Hvilket Menneske vilde formaa at skjule sin Karakter, om I en Gang havde iagttaget hans Handlinger, prøvet hans Virkens Bevæggrund og erkjendt det Maal, han havde sat sig? — Se hvilken

frygtelig Magt, der ligger i denne med Kridt trukne Kreds! — I sit Hjertes Inderste ønskede denne Kvinde (Ma's Ægtehustru) at tilrive sig sin Mages hele Formue og derfor vilde hun ogsaa tilegne sig Barnet. Men sent eller tidligt kommer Sandheden dog for Dagen!«

---

## II.

*Theatret. Dets uofficielle Karakter. Kinesisk Selskabskomedie. Publikum og dets Holdning. Scenens Indretning. Udstyr og Kostymer. Skuespillerne. »Den kejserlige Pærehaves Elever«. Skuespillernes fagmæssige Uddannelse. Honorarer og social Stilling.*

Det Theater, paa hvilket disse Stykker spilles, tilstræber i ingen Henseende ved Dekorationer, Belysning og lignende at frembringe den Illusion eller dog den Stemning, som udgjør en væsentlig Del af et moderne europæisk Publikums Glæde. Der virkes udelukkende ved Ordets og Bevægelsens Magt, hvad enten dette nu sker af et velovervejet Princip eller, hvad der er sandsynligere, af Trofasthed mod de gamle Skikke. Scenen er i Virkeligheden intet andet end en Estrade, hvorpaa Skuespillerne agere Stykket uden anden Støtte end deres egen Personlighed og deres Talent, og Publikum synes ikke at savne det sceniske Apparat, der er blevet os en Nødvendighed, men lader Fantasien male de manglende Dekorationer. Oprindeligt spilledes der i Kina som andetsteds kun Komedie ved Fester og Højtider og ikke af professionelle Skuespillere, men af Dilettanter, ikke i en særlig dertil indrettet Bygning, men paa en i Hast indrettet Tribune, ganske simpelt en Træflade lagt paa Bukke, og denne lejlighedsvise Indretning har den kinesiske Scene til en vis Grad bibeholdt. Der findes nemlig endnu i Kina ikke nogen *offentlig* Bygning, som er be-

stemt til regelmæssig Opførelse af Skuespil og selv private Skuespilhuse findes kun rent undtagelsesvis i de større Byer. Naar Regjeringen saaledes har holdt sig fjærn fra al Theaterdrift, har man deri troet at se et Bevis for, at Skuespilkunsten egenlig var en lovløs Kunstart, som blot tolereredes, og endvidere, at det var en Fornøjelse, som kun nødes af de tarveligere Klasser, men som stred mod den oplyste Kinesers hele Tænkevis og mod alle nationale Traditioner. Denne Betragtningsmaade er dog ganske forkert. Der existerer i Kina ingen Lov, som forbyder Skuespil og disse høre til Kinesernes kjæreste og mest yndede Adspredelser. Overalt, paa nationale og religiøse Højtidsdage, ved Bryllupper, paa Markeder, ved fornemme Folks Selskaber, paa større Restauranter, over alt optage de dramatiske Fremstillinger en Hovedpart af Festen og saaledes synes det at have været Tilfældet i adskillige Aarhundreder. Selv Kejseren holder sig ikke for god til undertiden at optræde som Skuespiller. *Selskabskomedien,* det vil sige Skuespillernes Optræden rundt om i private Huse synes overhovedet fra gammel Tid at have udgjort en væsentlig Del af de sceniske Fremstilleres Arbejde og endnu bestandig regnes Fortjenesten herved som en betydelig Del af en Skuespillers Indtægter. I en Rejsebeskrivelse fra Midten af det syttende Aarhundrede findes en ret kuriøs Skildring af Komedien paa Værtshusene, som i Hovedtrækkene stemmer med de endnu existerende Tilstande. Beretningen lyder: »Blandt de Ting i Kina, som man med Rette kan undres over, hører ogsaa dette, at ethvert Gæstgiveri eller Værtshus har sine egne særlige Komedianter, ligesom i vort Land hver Landsbykro i Kermessetiden plejer at have sin egen Spillemand. Disse Komedianter spille under Maaltiderne, for at fornøje Gæsterne, allehaande lystige, morsomme og pudserlige Spil og ere allesammen — baade Mandfolk og Fruentimmer — overdaadig smykket med mange Slags prægtige Klæder og hvad andet

mere dertil hører. De have alle Tider forberedt sig paa adskillige af de almindelig bekjendte Skuespil, saaledes at de paa Gæsternes Begjæring paa Timen kan spille et af dem. De vise ogsaa Gæsterne en Bog, hvorudi alle deres Spil i det kinesike Sprog staa opskrevne, for at de selv kan vælge et ud deraf, som de gjærne vil se. Men disse Spil gaa næsten ganske paa Sang, og næppe det ringeste bliver fremført paa den almindelige og sædvanlige Maade at tale paa. For et saadant Maaltid, Mad, Drikke og Spil sammenregnet, gav vi ikke mere end to *Mans*, er i vore Dage omtrent en halv Rigsdaler, hvoraf der ikke kunde falde stort af til Skuespillerne. Derfor undrede vi os meget over, hvorfra disse Folk tage de Penge, som de maa anvende paa stadselige Klæder og andre nødvendige Sager, da deres Spil bliver saa slet betalt.« [1])

Af Skuespilopførelserne i private Huse giver en nyere Rejsende [2]) en lignende Skildring: »I det Øjeblik, Gæsterne sætte sig til Bords, træde fire eller fem rigtklædte Skuespillere ind i Salen; de bøje sig alle og det saa ærbødigt og smidigt, at de fire Gange berøre Jorden med Panderne. Saa overrækker en af dem den fornemste af de tilstedeværende en Bog, hvori med gyldne Bogstaver er opskrevet Navnene paa halvtreds til tredsindstyve Skuespil, som de kan udenad og er i Stand til straks at opføre. Den fornemste Gæst bestemmer Stykket og Forestillingen begynder med Slag paa Bøffelskindstrommer og Spil af Fløjter, Skalmejer og Trompeter. Til Scene benyttes det tomme Rum mellem Bordene, der ere opstillede i to Rækker. Paa Gulvet bliver lagt et Tæppe og i Stedet for Kulisser bruge Skuespillerne de tilstødende Værelser, fra hvilke de komme ud for at spille deres Roller. Der spilles altid ved Dagslys.«

---

1) Neuhof: Gesandschaft der ostindischen Gesellschaft in den vereinigten Niederlanden. Amsterdam 1669. cit. af Klein III. S. 408.
2) Georg Timkowsky: Reise nach China durch d. Mongoley 1820—21.

Skjøndt de egenlige Theaterforestillinger naturligvis anvende en Del mere Apparat, gjøres der dog ved dem heller ikke store Omstændigheder for at vække Tilskuernes Andagt og de bevare i Hovedsagen den samme Karakter af at være en behagelig, oplivende Underholdning, som man nyder samtidig med sin Mad og sin The. Til Trods for at det ved Lov er forbudt at spille Komedie efter Mørkets Frembrud, vare dog nu de faste Theatres ordinære Forestillinger næsten altid til langt ud paa Natten. Der begyndes gjerne Kl. 5 eller 6 om Eftermiddagen, men da der ofte spilles en fire, fem store Skuespil efter hinanden, faar det sjældent Ende før efter Midnat og Myndighederne se igjennem Fingre med denne Overtrædelse af et Forbud, der i lange Tider ikke har været overholdt. Med i Betalingen for sin Billet faar Tilskueren et Program trykt paa højrødt Papir, samt The og Pibe. Theatersalen er i Reglen ret rummelig og rigt oplyst med kulørte Papirslamper. De bedste Pladser ere midt paa Gulvet og her sidder den kineslske Beaumonde ved smaa Borde, hvor Theen damper af de sirlige Porcellænskopper. Damerne straaler i deres guldbroderede Dragter; paa det kunstigt opsatte glinsende sorte Haar vugger hele Blomsterkurve og de to Tommer lange Negle skinne i deres lyserøde Emaillering med blaa eller grønne Rande broget omkap med de stærkt sminkede Ansigter. Herrerne suge værdigt paa deres smaa Tobakspiber, medens de som gravitetiske Børn glæde sig over Scenens Vidundere. Men oppe paa det lave Galleri, som løber langs Salens tre Sider er det tarveligere Publikum i livlig Bevægelse; man snakker og ler, spiser og drikker, gaar og kommer, alt uden Hensyn til, hvad der foregaar paa Scenen og uden at nogen tager Forargelse af Støjen. I Virkeligheden er Tilskuerne ogsaa henviste til at samtale under Forestillingen, for saa vidt de ikke vil forpligte sig til at tie den hele Aften, thi Mellemakter kjendes ikke. Det er ikke blot Akterne, der

følge umiddlbart paa hinanden, men det næste Stykke paabegyndes uden Spor af Pavse, saasnart det foregaaende er tilende. Stykkernes og Skuespillernes Navne ere angivne paa Programmet, men en Tilskuer, der ikke føler sig tilfredsstillet af de lovede Skuespil, kan uden større Vanskelighed end den at betale en forholdsvis ringe Sum faa opført et af ham selv opgivet Stykke, paa hvilket der da straks tages fat, efter at en Skuespiller har bekjendtgjort dets Navn.

Scenen er en to Alen høj Tribune i Baggrunden af Salen. Den er indrammet af røde Draperier og paa Siderne findes lukkede Tilskuerloger. Fortæppe kjendes ikke, saalidt som Kulisser eller anden Antydning af Dekoration. Baggrunden er en Lærredsvæg, i hvilken efter ældgammel Skik er anbragt to Døre, den ene udelukkende bestemt for de indtrædende Personer, den anden for de udtrædende.[1]) I enkelte Stykker bruges dog mod den ældste Tradition en tredje Dør, *Aandedøren*, Kuei-men, ad hvilken der imidlertid kun er Adgang for overnaturlige Væsener.

Imellem Dørene paa selve Scenen og synligt for Tilskuerne, er Musikkorpset anbragt. Det sammensættes af Fløjte- og Klarinetspillere, samt som væsentligste Bestanddel af et Par Tromme- og Paukeslagere. Dets Hovedarbejde er, hver Gang der forekommer en eller anden Replik, som kræver særlig Opmærksomhed, da at understrege denne med et øredøvende Akkompagnement af deres larmende Instrumenter.

Paa Scenen findes endvidere et Bord og et Par Stole, som ikke nogensinde forlader den, hvad saa end Skuepladsen tænkes at forestille. At man intet dekorativt Apparat benytter ved Opførelsen af Skuespil, som vilde kræve idelige og yderst

---

[1]) At komme ind paa Scenen betegnes paa kinesisk med Ordet *Sjang* ɔ: han stiger op; at gaa ud *Hia* ɔ: han stiger ned. Paa de oprindelige Friluftstheatre var Scenen nemlig saa smal, at Skuespillerne maatte krybe op og ned for henholdsvis at komme ind og ud af Dørene.

vanskelige Sceneforandringer, hvis vor Maalestok for scenisk Illusion skulde anlægges, deri er i og for sig intet urimeligt eller latterligt, navnlig naar det tages i Betragtning, at de samme Dramaer ligesaa hyppigt opføres ved selskabelige Lejligheder, hvor Stedet alene udelukker alt Sceneri. Derimod kan de enkelte Smaaforsøg, som den kinesiske Iscenesættelse anvender for at lede Publikums Fantasi paa rette Vej, ikke undgaa at virke noget pudsigt paa en europæisk Bevidsthed paa Grund af den overvældende Primitivitet, som er deres Særkjende.

Naar saaledes en Skov skal præsenteres, binder man en grøn Gren paa Ryggen af en af de altid tilstedeværende Stole. Skal en Hær forestilles at føres til en fjerntliggende Provins, løses dette tilsyneladende saa vanskelige theatralske Problem paa en ligsaa simpel som utvetydig Maade; Anføreren tager en Ridepisk i den ene Haand, en Hestetømme i den anden, galoperer derpaa Scenen et Par Gange rundt under en gjaldende Musik fra Orkesteret og meddeler endelig Tilskuerne, at nu er han kommen til sin Rejses Maal. Man gaar fra et Værelse ind i et andet ved at lade, som om man aabner en Dør og derpaa løfte Benet, som om man traadte over Tærskelen. En Bymur fremstilles saaledes, at to Kulier holder et Stykke bemalet Shirting op imellem sig eller ogsaa paa den mere dekorative, men ikke saa letfattelige Maade, at en tre, fire Statister lægger sig ovenpaa hinanden i et Hjørne af Scenen.

I Modsætning til denne fuldkomne Ligegyldighed for Skuepladsens Udstyr, staar den Omhu, som *Skuespilleren* maa anvende saavel paa sin hele kunstneriske Uddannelse som paa sin ydre Fremtræden i den enkelte Rolle. Ligesaa overbærende som den kinesiske Tilskuer er over for de naive Usandsynligheder i Iscenesættelsen, ligesaa fordringsfuld er han, naar det drejer sig om Kostymets antikvariske Nøjagtighed og de traditionelle Figurers korrekte Maskering; Maskering her brugt i

det moderne europæiske Theatersprogs Betydning af Bemaling, thi Ansigtsmasker anvendes i Kina kun i Pantomimerne og i ganske specielle grelt karakteriserede Skurkeroller. Som det vil ses af den ovenfor citerede Bemærkning af Neuhof, ansaa selv omvankende og paa Beværtninger optrædende Trupper det for nødvendigt at fremstille sig i paafaldende kostbare Dragter, og paa de bedre Theatre er det en uafviselig Fordring, ikke



Fig. 9. Kinesiske Skuespillere.

blot at Kostymerne er kostbare, men først og fremmest at de er syede og broderede med fuldkommen Efterligning af de gamle, traditionelle Mønstre.

Ogsaa paa Skuespillernes fagmæssige Uddannelse anvendes som sagt en betydelig, om end vistnok rent udvendig Flid. Skuespillerne bære som Stand det besynderlige Navn »*den kejserlige Pærehaves Elever*«, et Navn, som stammer fra det

attende Aarhundrede efter vor Tidsregning, den Gang Kejser Tang-Ming-Huang oprettede den første Skole for scenisk Kunst og Musik. Personlig oplærte Kejseren hundrede unge Sangerinder og hans Undervisning fandt Sted i en Frugthave, som hørte til det kejserlige Palads.

Oprindelig har sikkert Kvinder optraadt i Skuespillet og endnu den Dag i Dag findes der Byer, hvor Skuespillerinder udføre Kvinderollerne, ligesom der heller ikke findes noget Forbud mod, at dette finder Sted ved offentlige Forestillinger. Derimod er det forbudt Skuespillerinder at optræde ved Hoffester, hvilket Forbud har sin Oprindelse fra, at en Kejser af det nu regjerende Dynasti til Medhustru tog en Skuespillerinde, med hvem han avlede en Søn, den senere for sin Liberalitet og Oplysthed bekjendte Kejser *Kien-Lung.* Paavirket af sin Moder, forbød denne, da han besteg Tronen, enhver Kvinde at spille Komedie ved nogen Hofforestilling, sandsynligvis for at skaane Moderen for altfor direkte at mindes om sin tidligere Stand. Nutildags er det som Regel unge Mænd, der træde i Kvindernes Sted og den offentlige Sømmelighed byder disse at holde sig fjernt fra Scenen. Mulig er denne Sømmelighedsfølelse kun opstaaet som en Efterligning af Hofetiketten, men muligt er det dog ogsaa, at de krasse, erotiske Scener, der, som tidligere bemærket, ikke er ualmindelige i det kinesiske Skuespil, fandt en Art Undskyldning i, at det udelukkende var Mandfolk, som udførte dem. Den Uddannelse, som blive de for Kvinderoller bestemte unge Mænd til Del, begynder allerede i Barnealderen. En Direktør kjøber Børnene og der lægges saa i Kunstskolen særlig Vind paa at udvikle Falsetstemmen, samt, som ved andre Fag, Hukommelsen. At denne Dressur ikke foregaar under de mildeste Former, kan ses deraf, at der hyppigt i Kontrakter mellem Forældre og Theaterentreprenører findes den Klausul, at de første intet Krav skal have paa Erstatning, i det Tilfælde, at Barnets kunstneriske Uddannelse

skulde medføre, at det blev pryglet ihjel. Til Gengæld naas imidlertid ogsaa for dem, der slipper levende igjennem Skolen, et saa fuldkomment Resultat, at det efter Sigende er næsten umuligt at skjelne en saadan mandlig Skuespillerinde fra en virkelig Kvinde.

Alle Skuespillere faa iøvrigt en systematisk Uddannelse, der gjærne varer tre til fire Aar. Hver Elev bliver uddannet i et bestemt *Fag*, uden for hvilket han under ingen Omstændigheder hverken kan eller vil spille. At den, der spiller Kvinderoller, ikke tillige giver sig af med mandlige Opgaver, er naturligt nok, naar Stemmens særlige Uddannelse tages i Betragtning; men heller ikke Helten kan tænkes nogensinde at spille Skurk, eller denne sidste komiske Roller. En lignende Faginddeling existerer jo iøvrigt ogsaa i den europæiske Skuespillerstand; navnlig er det i Tyskland endnu almindeligt, at en Skuespiller lader sig engagere til et Theater som »første Elsker«, som »Karakterfremstiller«, og at derfor de Roller, som i Følge Traditionen henregnes til disse Kategorier uvægerligt tilfalder ham, uanset om de iøvrigt kunstnerisk passer for hans Naturel. I den nyeste Tid synes man dog heldigvis at komme mere og mere bort fra denne haandværksmæssige og aandløse Opfattelse af Fremstillingskunstens Virkemidler.



Fig. 10. Kinesisk Skuespiller i Kvindekostyme.

I Kina beror Faginddelingen vel for en Del paa Stemmens forskjelligartede Udvikling; men ogsaa en anden Omstændighed gjør en skarp Afgrænsning af hver Skuespillers Omraade nødvendig. Den kejserlige Pærehaves Elever kan nemlig som Regel ikke *læse*. Deres Roller maa de følgelig lære gjennem

Øret alene, og det er klart, at Direktøren, som har det besværlige Hverv i Ordets bogstavelige Forstand at piske Forfatterens Ord ind i sine Aktører, helst vælger saa ensartede Opgaver for hver enkelt som vel muligt. En Skuespillers Repertoire udgjør gjennemsnitlig en halvtreds til tredsindstyve Roller, men disse kan han ogsaa paa sine Fingre, thi Suflørembedet kjendes ikke paa det kinesiske Theater og han maa

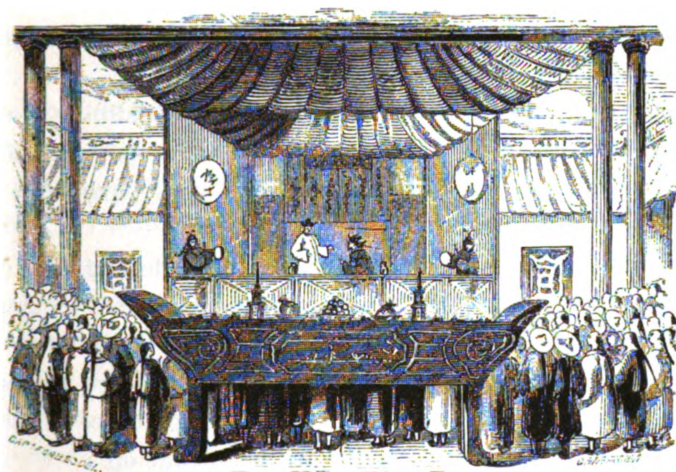


Fig. 11. Kinesisk Theater.

til enhver Tid være parat til at spille hvilken Rolle, der af Publikum eller Direktør forlanges.

Hvad selve *Fagene* angaar, da er Beretningerne om deres Art og Antal meget modstridende. Nogle Forfattere angive elleve forskjellige Fag, andre fire, atter andre tre og deres Ejendommeligheder er kun uklart karakteriserede. Ved Sammenligning mellem de paalideligste Angivelser forekommer det mig sandsynligst, at der findes *to Hovedgrupper* af Roller, *Mandsrollerne* og *Kvinderollerne;* hver af disse Hovedgrupper

deles saa atter i *fire Fag;* for Mandsrollernes Vedkommende: 1) *Den gamle Mand* (Kejser, Familiefader, Statsmand o. l., paa europæisk: père-noble Faget); 2) *den unge Mand* (Helt, Elsker, Laps; paa europæisk: Helte- og Elskerfaget); 3) *Skurken* kaldet »det malede Ansigt« (europæisk: Karakter- eller Skurkefaget); 4) *Komikeren,* som optræder hovedsagelig i to Underafdelinger: *Tsang,* den obscøne Komiker og *Tsjéu,* den latterlige Vanskabning. Kvinderollernes fire Fag er: 1) *Den gamle Kone* (lao-tan), 2) *den første Elskerinde* (tsjing-tan ɔ: Primadonnaen), 3) *den unge Pige* (siao-tan) og 4) *Slavepigen* (nærmest svarende til vort Soubrette-Fag [1]).

For den absolute Rigtighed af denne Opstilling tør dog her ikke indestaas; det synes blot at være den plausibleste Sammenstilling af de forskjellige divergerende Angivelser vedrørende dette Forhold.

Skuespillerens Gage retter sig ogsaa efter det Fag, i hvilket han optræder. Helten er den højest lønnede; han kan opnaa en aarlig Gage paa c. 10000 Kr. Komikeren derimod er den mindst estimerede og faar den laveste Lønning. Ved Optræden i fornemme Privatfolks Huse bringe Skuespillerne imidlertid, som allerede anført, deres Indtægter betydeligt op.

Til Trods for det overordentlige Behag, som den kinesiske Nation utvivlsomt finder i Theatret, nyder saavel den dramatiske Literatur som den sceniske Kunst kun meget ringe Anseelse i Kina. Dramaet regnes i Virkeligheden ikke med til den finere Literatur, og Skuespillerne er som Stand sat saa lavt som vel muligt. Staten anerkjender ikke Theatret som fast Institution og en Forordning forbyder endogsaa enhver Søn af en Skuespiller, Barber eller Slave at underkaste sig nogen offentlig Examen, hvad der vil sige det samme som, at

---

[1]) Sml. bl. a. *E. du Méril:* la comédie, etc. I. S. 150 og Noter fra 1 til 11. *Henningsen:* Det himmelske Rige S. 148, *Klein:* Geschichte des Dramas III. S. 411.

enhver Mulighed for at komme tilvejrs, enhver Adgang til at beklæde noget Statsembede er lukket for disse Uskyldige, og Skammen ved den ringeagtede Stand hænger endog ved gjennem mange Slægtled. I Følge en gammel Forordning stilledes Skuespillerinderne lige med prostituerede Fruentimmer og det Navn, hvormed Kvinderollerne endnu betegnes, *Tan,* betyder oprindeligt »et brunstigt Dyr«. At denne Ringeagt har tilbagevirkende Kraft paa Skuespillerne, at de ved den Foragt, der vises dem, selv blive foragtelige Personer, er en naturlig og hyppig under andre Forhold erfaringsmæssig godtgjort Kjendsgjerning. Og som det gaar med deres Personer, saaledes ogsaa med deres Kunst. Hvor theaterpassioneret det kinesiske Publikum end er, saa regner det dog ikke de Indtryk, det i Theatret modtager, som hørende med til de fine, ophøjede aandelige Paavirkninger. Og den Adspredelse, de ønske at have i Theatret, den faar de, men heller ikke mere.

Og derfor er den kinesike Scenekunst vedblevet at være det, den var: en systematisk, omhyggelig forberedt *Forlystelse,* i sin Art fuldkommen, kun manglende det Personlighedens Stempel og det Aandens Præg, som skulde hæve den til virkelig *Kunst.*

---

## DET JAPANSKE THEATER.

*Sagn om Oprindelsen. Gade- og Processionsspil i ældre Tider. Børn som Skuespillere. Det moderne japanske Theater. Forestillingens Gang. Tilskuerplads og Scene. Deres ejendommelige Indretning. Skuespillerne og deres Spillemaade.*

I det niende Aarhundrede, saaledes lyder Sagnet, opstod der i *Japan*, i Provinsen Yamato, et hæftigt Jordskjælv; en giftig Damp steg op af den gabende Jord og spredte Død og Fordærvelse omkring sig. Intet kunde bekæmpe den frygtelige Landeplage, før Tempelpræsterne fandt paa den Udvej at opføre en symbolsk Besværgelsesdans paa en grønklædt Høj, som laa udenfor Kirken. Da svandt med et den pestsvangre Damp, og der var atter Fred og Lykke i Landet. Og Sagnet tilføjer, at dette var Skuespillets egentlige Oprindelse i Japan. Det japanske Navn paa et Theater, *Shibai-ya*, bærer i sig et Minde om denne formodede Oprindelse, idet *shibai* betyder en Grønning, *ya* et Hus, og endnu den Dag i Dag fejres det store Under i Yamato ved Opførelsen af denne samme religiøse Besværgelsesdans som Indledning til hver scenisk Forestilling. Ligesom i Indien hvert Drama begynder med en Bøn, saaledes kommer i Japan en Skuespiller, der er kostymeret som en gammel Præst, frem ved hvert Skuespils Begyndelse, og udfører med sin Vifte i Haanden en rhytmisk Dans, medens et

Kor i klagende og dunkle Sange anraaber om de frelsende Guders Barmhjertighed. [1])

Skjønt der naturligvis ligesaalidt kan tillægges dette som andre Sagn, der fører Dramaets og Skuespilkunstens Opstaaen tilbage til en enkeltstaaende mythisk Begivenhed, nogen egentlig historisk Betydning, idet det tilstrækkelig maa ligge i Kunstens Væsen, at den ikke saaledes med én Gang kan opfindes, er denne japanske Tradition dog forsaavidt interessant, som den viser os Skuespilkunstens bestandig tilbagevendende Tilknytning til den religiøse Kultus.

Den Udvikling, som det *nationale* Theater i Japan gjennemgaar ud fra sin rituelle Oprindelse, viser endog i mange Punkter en paafaldende Lighed med vor Middelalders dramatiske Dannelsesformer. Det japanske Drama er af Literærhistorikerne saa temmelig forsømt; det forbigaas enten helt i Tavshed eller behandles med en lidet interesseret Nonchalance. Spredte Beretninger i Rejsebeskrivelser og de enkelte selvstændige Essais, som herhjemme er de eneste Støtter for en Undersøgelse, frembyde dog visse Holdepunkter, som nok synes at fortjene Paaagtning, dels paa Grund af deres virkelige Ejendommelighed, dels paa Grund af de Analogier, der ved dem uvilkaarlig fremkaldes, navnlig som sagt med den europæiske Middelalders Theater.

Paa visse Festdage bygges der udenfor de større Templer Scener, bestaaende af en Træestrade omtrent tre Alen fra Jorden. Estraden er dækket af et Tag med de fire opadbøjede Hjørner, som karakterisere det gamle Japans Monumenter, og Taget bæres af tynde Søjler som en Baldakin, saaledes at Scenen til de tre Sider er aaben, medens den fjerde, der vender mod Templets Façade er lukket. Paa dette Theater spilles til Ak-

---

[1]) George Bousquet: Le théâtre au Japon. (Revue d. d. mondes 1874 Bd. IV S. 729.

kompagnement af Fløjter, Tamburiner og Gongonger underligt grelle Pantomimer, hvor det gejstlige Element er isprængt med de groveste folkelige Løjer. Disse Festspil udføres af Drenge, hyppigt ikke mere end 10—12 Aar gamle, og europæiske Tilskuere har beundret den overordentlige Slkkerhed, hvormed disse unge Kunstnere agerede, ikke blot i de mimiske Partier, men ogsaa i de forekommende reciterende Afsnit af Stykkerne. Drengene ere pragtfuldt kostumerede og spiller med Masker, der er malede med den Sans for grotesk Overdrivelse, som er et af Japanesernes Hovedtalenter. De Masker, der udelukkende bruges i Dans eller Pantomime, holdes fast med Tænderne i en lille Træplade, som sidder indvendig i Masken, paa lignende Maade som enkelte vilde Folkeslags Ansigtsmasker. Medens Templerne ellers til daglig Brug staa saa temmelig tomme, er der en overordentlig Tilstrømning til disse Skuespil, der er saa meget mere populære, som de ere gratis, idet Staten eller Præsterne afholde Udgifterne.

Skjønt disse Tempelspil have saamegen Lighed med de kinesiske, er det dog vistnok tvivlsomt, om de ere opstaaede under Paavirkning af Kinas Civilisation. Ligheden med vor Middelalders Mysteriespil udenfor Kirkerne er næsten ligesaa iøjnefaldende, og her tør dog enhver Paavirkning uden Overdrivelse siges at være udelukket. Disse paafaldende Ligheder gaa ideligt igjen i Theatrets saavel som i Menneskeslægtens øvrige Kulturhistorie, men man bør vistnok som Regel være varsom med at slutte andet deraf, end at den menneskelige Opfindsomhed paa samme Kulturtrin stadig synes at arbejde under de samme Love og derfor frembringer Resultater, der selv hos vidt forskjellige Folkeslag i overraskende Grad stemme overens.

En moderne Rejsende fortæller, hvorledes han en Nat kommer forbi en bekjendt hellig Landsby, en Snes Mil fra

Yeddo. Pludselig hører han dybt inde fra en Fyrreskov en sælsom Musik, der synes ham ganske uforklarlig i denne sene Nattetime. Han gaar efter Lyden og ser nu formummede Skikkelser bevæge sig inde i Skoven, dansende i Fakkelskinnet og syngende sære, ensformige Sange. Det viser sig, at der fejres en Fest for Fudo-sama. Naar den franske Forfatter, som beretter dette, imidlertid tror, at de unge Landsby-Skuespillere har valgt Nattetimen til at opføre deres religiøse Danse af samme Aarsag, som han har valgt den til at rejse i, nemlig paa Grund af den relative Kjølighed — det er i August Maaned, han har oplevet det — saa tager han sikkert fejl. Denne Nattefest er aabenbart en Reminiscens fra et tidligere Kulturtrin, hvor Japaneserne fejrede deres Guder ved mystiske Danse i Maaneskin eller til Faklernes Lys, ligesom Australnegerne, Indianerne og andre vilde Folkeslag gjøre.

Et andet noget længere fremskredet Stadium finder vi i de ejendommelige *Gade-Skuespil* i Forbindelse med *Processioner*. som ogsaa endnu kjendes som Folkeforlystelse, og som har deres Analogi i de middelalderlige Gademysterier, særlig de engelske. Det er altid en Kirkefest, som er Anledningen til disse Processions- og Gade-Skuespil, og det er Menigheden, som selv afholder Udgifterne, idet hver Gade udstyrer sin Procession og uddanner sine egne Skuespillere. Det er dog i Reglen Børn, som spille disse Folkeskuespil, tidligere baade Pigebørn og Drenge, nu vistnok kun Drenge. Emnerne til Stykkerne er hentet fra Gude- og Heltehistorien, men isprængte med, Handlingen ganske uvedkommende, komiske Scener, fuldkomment som i vore Mysterier; men en stor Del af Handlingen fremstilles kun mimisk.

Den tidligere citerede *Engelbrecht Kämpfer* giver en ret anskuelig Beskrivelse af disse Processionsspil, saaledes som de gik for sig paa hans Tid, d. v. s. i det syttende Aarhundrede.

Han beretter om en Fest, som højtideligholdt Guden Suwa's[1]) Fødsel. »Den Gade,« fortæller han, »paa hvis Bekostning Forlystelsen bliver afholdt, foranstalter derhos en *Procession* i følgende Orden: Forrest bærer man som Gadens Palladium en kostbar Solskærm; i dens Midte staar Navnet paa Gaden. Umiddelbart derpaa følge de *maskerede* Musikanter (Fløjter og Trommer.) Men denne Musik er saa ynkelig og elendig, at den uden Tvivl bedre kan behage Guderne end glæde Menneskenes Øren . . . Til at danse ere de iøvrigt meget dygtige og opfindsomme og staa virkelig ikke meget tilbage for Europæerne. Efter Musikanterne følge de, der bære de til Forestillingerne og Skuepladsens Udsmykning nødvendige Maskiner; de tungeste Stykker bæres af Haandværksfolk, men de lette, saasom Stave, Blomster, Stole o. s. v. af Børn fra den Gade, som har foranstaltet Festligheden, og de er alle smukt klædte. Derpaa komme *Aktørerne*, fulgte af Gadens *Beboere* i deres Stads- og Ceremoniklæder . . . Dansene paa Gaden vare omtrent trekvart Time. Og naar disse er til Ende, saa marchere de videre nøjagtig i samme Orden for ogsaa at lade sig se i andre Gader, hvor da Antallet af de Følgende bliver forøget for hver Gade. Den ene Gade søger ved Forberedelserne til Skuespillene at overgaa de andre i Pragt og Herlighed. Processionerne og Skuespillene begynde ganske tidligt om Morgenen og henimod Middag er alt forbi . . . Hvert Aar maa der være nye Maskiner, Forestillinger og Danse at se, og man vilde tro det stridende mod Skytsaandens Majestæt, om noget af det fra forrige Aar blev fremført i opvarmet Tilstand . . .«

De spredte Træk, som her er fremført til Belysning af de japanske Theaterforhold — Fattigdommen paa Kilder maa tjene til Undskyldning for at Belysningen ikke er rigere —

---

[1]) *Suwa* er den indiske Gud *Siva*, der atter af Grækerne holdtes for identisk med *Dionysos* (Dewasiva). Suwa-Festspillene skulde altsaa efter dette være Japanesernes *Dyonysier*. Sml. Klein: A. V. III S. 507.

berøre imidlertid kun det rent *nationale* Theater. Japaneserne, der er en receptiv Nation med udpræget Hang til Efterligning af alt fremmed, undergik allerede tidligt en stærk Paavirkning af den kinesiske Civilisation, og denne Paavirkning fik ogsaa en gjennemgribende Betydning for Theatret. Der opstod et Drama i den kinesiske Literaturs Lignelse, medens den nationale Theaterkunst blev staaende paa sit primitive halv-pantomimiske Trin, omtrent paa samme Maade som Middelalderens National-drama i Europa sattes i Væksten ved Renaissancens direkte Efterligning af den klassiske Literatur. Det er ikke usandsyn-ligt, at det japanske Theater nu vil modtage en lignende Paa-virkning fra Europa, og at man inden kort kun vil se franske Ægteskabsdramaer, spillede i sort Kjole og med høje Hatte af »Sollandets« smaa Sønner, og hermed vil vel med det samme enhver Ejendommelighed ved de ydre sceniske Forhold for-svinde. Men endnu er dog disse ydre Ejendommeligheder tilstede, og de ere endda af saa udpræget Art og have i saa ringe Grad noget Sidestykke hos andre Nationer, at de vel for-tjene nogen Opmærksomhed.

Medens nemlig selve Dramaet og Skuespilkunsten ikke i nogen væsenlig Grad have fjærnet sig fra de kinesiske For-billeder, er det gaaet anderledes med selve Theatret. Japa-neserne med deres livlige, rastløse Fantasi have ikke længe kunnet finde sig i den ganske primitive og stemningsløse Ramme, indenfor hvilken de stærkt bevægede og malende Op-trin fremstilledes, og som Kineserne i Aarhundreder konservativt have følt sig tilfredse med. De dannede sig derfor en Skue-plads, der bedre svarede til deres Dramaers Karakter, og enkelte af de Reformer, som de indførte i den kinesiske Sceneordning, ere i Virkeligheden saa sindrige, at det endog kunde tages under Overvejelse, om ikke det europæiske Theater kunde drage Nytte af dem.

Allerede Tiden for Forestillingerne er forskjellig fra den kinesiske. Man begynder nemlig Kl. 6 om Morgenen. Saa snart Solen er staaet op, røres Trommerne udenfor Theatret, og Publikum strømmer til Kassen for at tage Billet. Denne for os højst usædvanlige Tid medfører ogsaa for Japaneserne en Del Besværlighed. At gaa paa Komedie er imidlertid i Japan en saa yndet Adspredelse, at man gjerne staar en Smule tidligere op end ellers for at nyde Skuespillet fra første Begyndelse. Det anses ganske vist ikke for passende, at fornemme Mænd, høje Embedsmænd og Lærde, besøge Theatret, men deres Damer nægte sig ikke den Fornøjelse incognito at nyde den folkelige Kunst, der i Japan lige saa lidt som i Kina regnes med til de noble, eller blot til de anstændige Erhverv. Og for Damerne er endda Besværlighederne ved den tidlige Spilletid størst, idet deres meget omstændelige Toilette maa paabegyndes Aftenen forud. Saaledes maa Frisørinden hentes den foregaaende Dag for at opsætte den kunstfærdige Haarbygning, som er den japanske unge Dames Stolthed. Hun nødes følgelig til at ligge med Stadsen om Natten, og for ikke at ødelægge Haarkunstnerindens Værk anbringer hun da sit Hoved paa en Art Blok — makura kaldes den [1]) — som holder Frisuren fri for uvilkaarlige Ødelæggelser. I Sandhed en Offerberedvillighed hos Publikum, som europæiske Theaterfolk maa misunde deres exotiske Brødre! . . . Staar hun meget tidligt op, kan hun dog vente med Sminkningen af Hals, Bryst og Ansigt til om Morgenen, derimod maa hun i Tide være betænkt paa at belægge sine Læber med det tynde Lag Guld, som i Japan er den almindelige Læbesminke, thi først et Par Timer efter forvandler det sig til den kirsebærrøde Farve, som skal give det kunstigt hvide Ansigt dets Charme. Til Gjengæld for al sin Møje og Besvær spises hun nu rigtignok heller ikke

---

[1]) G. Bousquet: Le théâtre au Japon.

af med en europæisk tre Timers Komedie. Forestillingerne vare gjerne fra seks Morgen ttl ni Aften, ja, visse historiske Dramaer, der efter kinesisk Mønster med yderste Omstændelighed følge Heltens omskiftende Skæbner til hans Død, fortsættes endog flere Dage i Træk.

Theaterbygningerne udmærke sig i Modsætning til de øvrige japanske Huse ved deres store Højde. Iøvrigt kjendes de let paa den særegne Udbygning, som findes paa deres Tage, og i hvilken — som i en Art Mers — en Udkigsmand har Plads for at varsko for mulige Ildebrande. Façaden er beklædt med store Lærredsplakater, hvorpaa i Guld og Tusch er malet legemstore Fremstillinger af de vigtigste Scener af det Stykke, der for Tiden opføres. Hver Indgang — der er i Reglen kun to — bevogtes af en Billetkasserer, der sidder paa Hug, omgivet af høje Stabler med Smaapenge. — Theatersalen er et stort firkantet Rum, i hvis Baggrund Scenen ligger, ikke som i Kina aaben for alles Blikke ogsaa i Mellemakterne, men som hos os skjult bag et Lærredstæppe. Gulvet paa Tilskuerpladsen er delt i en Mængde ligestore, firkantede Baase, adskilte fra hinanden ved lave Skillerum. I hver af disse Baase er Plads til fire Personer, der sidde ligeoverfor hinanden som i en Omnibus med Siden vendt mod Scenen. Midt imellem dem staar et lille Fyrfad med Gløder, ved hvilke Herrernes Kobberpiber ideligt tændes. De øvrige Livets Fornødenheder, som er uundgaaelige ved saa lange Forestillinger, serveres langs ad Skillerummenes brede Overflade, da Gulvet helt er optaget af de smaa Loger. Ovenover strækker sig en Balkonetage, hvis forreste Loger er Theatrets bedste og af det fineste Publikum søgte Pladser, medens Gulvet optages af Mellemklasserne og Amfitheatret bag Balkonen huser den tarveligste og mindst bemidlede Befolkning. Midt paa Tilskuerpladsen har en Opsynsmand Plads paa en Forhøjning, fra hvilken han kan overskue hele Thetrat og vaage over Ordenens Opretholdelse.



Fig. 12. Japansk Theater.

Til venstre for Tilskuerne i en fremspringende Loge henne ved Scenen har Orkestret og Sangkoret Plads. Orkestret bestaar af Trommer, Fløjter og den karakteristiske trestrængede Guitar, Samsin; Musikerne og Koret er iført præstelige Klædebon, en Reminiscens fra Theatrets religiøse Oprindelse. De større japanske Tilskuerrum har Plads til c. 1500 Personer.

Hvad *Scenen* angaar, saa skiller den sig som allerede bemærket i væsentlig Grad fra den kinesiske og har sine egne udprægede Ejendommeligheder. En af disse er den besynderlige Ordning, at der ud fra Scenegulvet gaar to paralelle Gange, som gjennemskjære Tilskuerpladsen i hele dens Længde og føre helt op til Baggrunden af Salen. Disse Gange er i Højde med Logerne paa Gulvet, og bringe altsaa Skuespillerne, naar de benytte dem, midt ud blandt Publikum. De anvendes væsentlig til Entrée for de optrædende, der undertiden i en halv Snes Minutter opholde sig her og pantomimisk tydeliggjør deres Sindsstemninger, før de betræde Scenen. Disse Gange er naturligvis i Følge deres Natur ganske uden Dekoration, men det samme er ikke som i Kina Tilfældet med Scenen. Paa denne udfoldes et virkelig efter Forholdene fremskredent Theatermaleri, og Sætstykker og Rekvisiter er udført med en overordentlig realistisk Nøjagtighed. Det, som imidlertid i Særdeleshed vækker Forbavselse ved den japanske Sceneordning, er den Maade, paa hvilken de changere deres Dekorationer.

Det historiske Drama kræver i Japan som i Kina en Uendelighed af Sceneforandringer. Medens Kineserne har omgaaet denne Vanskelighed ved paa samme Maade som det shakespearske Theater ganske at lade haant om al Dekorationskunst, har man i Japan allerede for Aarhundreder tilbage fundet en ligesaa nem som sindrig Maade til at forene den hyppige Skiften Sted med virkelig scenisk Udsmykning. I et tidligere Afsnit af denne Bog staar i Anledning af Pantomimen i Japan anført en Ytring af en gammel Rejsebeskrivelse over

Japan, paa hvilken Ytring der lovedes en nærmere Forklaring. Ordene lød saaledes: »De fornemste Gjenstande og Udsmykninger paa Skuepladsen, Brønde, Broer, Porte, Huse, Haver, Bjærge, Dyr blive fremstillede naturtro, *og alt er anbragt saaledes, at det paa et givet Tegn, som paa en europæisk Skueplads, i et Nu kan tages bort og slaas i Stykker.«* Den lærde Rejsende har aabenbart ikke forstaaet, hvorledes disse præcise Changementer gik for sig, ellers havde han næppe undladt at beskrive Fremgangsmaaden og i hvert Fald ikke jævnført dem med de europæiske Sceneforandringer. Fremgangsmaaden er i Virkeligheden denne: I hele Scenegulvets Bredde og Dybde er udskaaret en cirkelformet Plade, der er til at dreje som de Skiver, paa hvilke vore Jærnbane-Lokomotiver vendes. Cirklen deles i to ligestore Halvdele af Bagtæppet, saaledes at altsaa stadig kun den ene Halvcirkel er synlig for Tilskuerne. Naar nu Scenen skal skifte, drejer Skiven paa et givet Signal med Dekoration, Sætstykker og alt. Personerne fortsætter Dialogen, indtil de ganske er drejede ud, og den anden Halvcirkel er kommet frem med nye Personer, nye Dekorationer og Sætstykker. Ved dette simple Middel behøver Japaneserne ikke at vige tilbage for nok saa mange Sceneforandringer, og de benytte sig ogsaa saa rigeligt deraf, at man undertiden kan tælle en halv Snes Omdrejninger i en Time.

Medens denne Opfindelse kunde synes praktisk selv for det udviklede europæiske Maskineri[1]), er en anden Egenhed ganske uforenelig med vore Begreber om Illusion. Det er det levende Maskineri, som *Bousquet* kalder for *Skyggen.* Til Hjælp paa Scenen færdes bag Skuespillerne en formummet Skikkelse, helt klædt i sort og med en sort Hætte over Hovedet. Denne sælsomme Figur rækker de agerende de Rekvisiter, de

---

[1]) I den allernyeste Tid — 1896 — har Münchener Hoftheatrets bekjendte Maskinmester Lautenschläger indført et ganske lignende Sceneforandringsapparat, som bl. a. anvendtes til Mozarts Don Juan.

i Øjeblikket skal bruge, sætter Taburetter frem, belyser med en Lygte de spillendes Ansigter, naar det er blevet mørkt paa Scenen — der spilles ellers ved Dagslys — uden iøvrigt at have nogensomhelst anden Rolle i Stykket. Skjønt den fremmede Tilskuer i Begyndelsen generes betydeligt ved at se denne sorte Gestalt stadig vandre om paa Scenen, siges Øjet dog at kunne vænne sig dertil, og tilsidst findes den endog at være uundværlig.

Skuespillernes sociale Stilling er i Japan *officielt* ikke bedre end i Kina; de høre til Samfundets laveste Klasser. Men i Virkeligheden nyde de dog langt større Anseelse og forgudes af det store Publikum. Enkelte ere endog ved deres Død blevet begrædt af det hele Folk og begravede med stor Pomp og ved offentlig Subskription. Deres ordinære Gager ere kun smaa, de naa ikke synderlig op over tusind rios (c. 4000 Kr.), men de dygtigste Skuespillere ere i Reglen Parthavere i Theaterdriften og have derved deres største Fortjeneste.

Kvinder optræde ligesaalidt her som i Kina paa Scenen, men den Uddannelse, som blive Kvindefremstillerne til Del, synes at staa betydelig tilbage for den kinesiske, hvad Falsetstemmens Udvikling angaar. Medens de i Ydre og Bevægelser meget skuffende formaa at efterligne det andet Kjøn, kan de kun daarligt skjule deres Mandsstemmer under den pibende og snøvlende Recitation, som er blevet Tradition.

Iøvrigt fjerner den egentlige Skuespilkunst sig i intet væsentligt fra den kinesiske, saaledes som det allerede er sagt. Den ynder dels den rent aandløse Gjengivelse af ligegyldige Virkeligheder, dels den barokke Overdrivelse af Lidenskaben i dens mest haandgribelige Former. De voldsomme Paroxysmer af Raseri, Hævntørst, de grelle, fuldkomment pathologiske Imitationer af Dødskampens Rædsler, det synes at være den japanesiske Skuespillers Specialitet og de Emner, hvorved han høster sin største Berømmelse. I disse Opgaver sparer han

sig heller ikke. Selv den værste europæiske »Kulissenreisser« er den rene Sinke mod den japanske Helt, naar han kommer i Affekt. Hans Diktion bevæger sig i den heftigste Bølgegang, snart brøler han hult og ryster Salens Vægge med sin sonore Røst, snart hvæser han dumpt og næsten uhørligt, medens han dog stadig vedligeholder en ensformig, rhytmisk, syngende Deklamation, der mindst af alt minder om menneskelig Tale. Undertiden stopper Talen helt op; han finder ikke mere Ord, men maa naa Toppunktet af sit Raseri alene ved Gebærder. Det er i disse mimiske Kulminationsscener, at den japanske Skuespiller naar Fuldkommenheden af ydre efterlignende Kunst; han fraader, han skjærer Tænder, han ruller med Øjnene, han river store veritable Totter Haar af sit Hoved, vælter sig paa Gulvet i frygtelige Krampetrækninger og dør under Publikums Jubel en langsom og detaljeret Død, i hvilken Tilskueren ikke bedrages for en eneste Rallen eller for det mindste Suk . . .

En fransk Rejsende, der havde overværet Opførelsen af et saadant Effektstykke, spurgte den berømte japanske Skuespiller *Sodjuro*, hvorfor han brugte en saa overdreven Stemmeudfoldelse og saa voldsomme Gestus. »Saaledes taler dog ikke en daïmio eller en Krigsmand, synes det mig,« tilføjede han. »Nej,« svarede Skuespilleren, »men hvis vi førte os paa Scenen som alle andre Mennesker, *hvem kunde saa se paa os, at vi var Helte?*« . . .

Denne Bemærkning indeslutter i Virkeligheden Kærnen til denne Nations Kunstopfattelse: i den skarpt tegnede Overdrivelse ser den sit Ideal af Menneskefremstilling.

---

# DET INDISKE THEATER.

## I.

***Çakuntalâ og Indologien, Tidsbestemmelser for det indiske Drama. Mythen om dets Oprindelse og dets Udspring fra den religiøse Kultus. Folkeskuespil. De theoretiske Værker og deres Inddeling af Dramaerne.***

For omtrent hundrede Aar siden udkom de første europæiske Oversættelser af *Kâlidâsa's* Skuespil *Çakuntalâ, William Jones's* engelske i Aaret 1789 og efter denne *Georg Forsters* tydske Bearbejdelse i 1791, og inden faa Aar var Stykket i den dannede Verdens Bevidsthed fastslaaet som et af Literaturens Mesterværker. *Herder* offentliggjorde Breve derom og skrev en Indledning til den tyske Oversættelse; *Goethe* digtede sit berømte Distikon:

Willst du die Blüthe des frühen, die Früchte des späteren Jahres,
Willst du was reizt und entzückt, willst du was sättigt und nährt,
Willst du den Himmel, die Erde mit einem Namen begreifen,
Nenn ich, Sakuntala, dich, und so ist alles gesagt.

Og den overstrømmende Begejstring, der faar Luft i disse Linier, har næppe været uden Paavirkning paa den tyske

Çakuntalâdyrkelse, der blandt andet gav sig Udslag i en talløs Mængde Oversættelser, Bearbejdelser, Indrettelser for Scenen og til Musik; ja endog som Ballet er Kâlidâsa's skjønne Elskovsdrama for ikke mange Aar siden opført i Wien.

Men med *Çakuntalâ* er endnu ikke »alles gesagt.« Indologien, som fik et stærkt Stød fremad ved den almindelige Opmærksomhed, hint først oversatte indiske Skuespil havde vakt, har i Løbet af dette Aarhundrede udfoldet for os en hidtil ukjendt, stor og betydningsfuld Literatur, der omspænder saa godt som alle Aandslivets Grene og som i Interesse godt taaler Sammenligning med Europas klassiske og middelalderlige Literaturer.

Imidlertid, en Videnskab, der som Indologien endnu kun har lidt over hundrede Aar bag sig, er ikke ældre end at den netop har traadt sine Børnesko; og trods det forbavsende store Arbejde, der alt er gjort, trods de mange betydelige Navne, der alt knytter sig til den unge Videnskab, er der endnu meget dunkelt, meget ganske uoplyst og meget helt svævende.

Navnlig gjælder dette saasnart der er Tale om Tidsbestemmelser, ikke mindst for den dramatiske Literaturs Vedkommende. Det skulde ikke synes muligt, at man om *Kâlidâsa,* der dog i sit Fædreland var ligesaa berømt som nu i Europa, ved saa lidet, at man snart har sat hans Levetid til første Aarhundrede *før* Chr., snart til ellevte Aarhundrede *efter* Chr. uden at have mere Sikkerhed for nogen af disse Hypotheser end at man *nu* — indtil videre — er overbevist om, at han levede i femte eller sjette Aarh. efter Chr. Forklaringen paa dette Forhold maa søges i den mærkelige Omstændighed, at Indien, saa rigt det er paa anden Videnskabelighed, ganske mangler *Historie.* Hinduerne var et Folk af Filosofer. Til Fortiden stillede de aldrig Spørgsmaalet *naar,* kun *hvorledes;* Skabelsesgaaden blev for dem det eneste

historiske Problem af Interesse; Fremtiden beskæftigede dem med sit Problem efter Døden, men Nutidens, saalidt som den forbigangne Tids Begivenheder, syntes dem ikke Antegnelse værd, da dog den evige, uforanderlige Hvile var det fælles Maal for alles Stræben.

Hvilken Møje det derfor har kostet de europæiske Indologer at komme til Bunds i alle historiske Spørgsmaal vil let forstaas. Dog synes man for Dramaets Vedkommende endelig at være paa det rene med, at *Blomstringstiden* falder mellem *femte* og *ottende* Aarh. e. Chr., det vil sige mellem Digterne *Kâlidâsa* og *Bhavabhûti.* Efter ottende Aarhundrede findes endnu en Del Stykker af Interesse, før femte Aarh. kjendes absolut *intet.* Vi føres med Kâlidâsa [1]) midt ind i en klassisk Literatur, hvis Oprindelse og Udvikling er os aldeles ubekjendt.

Naturligvis mangler det, hvad Oprindelsen angaar, ikke paa Sagn, som give den dramatiske Kunst en guddommelig Afstamning. Inderne selv antage som Opfinder af Skuespilkunsten en mythisk Personlighed, *Bharata,* som for at forlyste Guderne opførte Danse og Skuespil for dem, ved hvilken Lejlighed *Gandharver* og *Apsaraser* tjente som Skuespillere. [2]) Disse Forestillinger var efter Sagnet af tredobbelt Art, dels *nritta* ɔ: Dans alene, dels *nritya* ɔ: Dans med Geberder, Mimik, men uden Ord, endelig *nâtya* ɔ: Dans med Geberder og Ord. I kort Begreb give disse tre Arter af dramatiske Opførelser os i Virkeligheden hele den Udvikling, som den begyndende Fremstillingskunst altsaa i Indien saa vel som

---

[1]) *Mricchakatikâ* (»Lervognen«) der tilskrives *Kong Çûdraka* og som hidtil har været anset for det ældste os bekjendte indiske Drama, synes nu at maatte lægges til Tiden efter Kâlidâsa. Se bl, a. *L. v. Schroeder:* Indiens Literatur und Cultur. — *S. Lévi:* le théâtre indien. Paris 1890. — *E. Senart:* le théâtre indien. (R. d. d. mondes 1891.)

[2]) *Gandharver* var en Art Halvguder, stridbare og kvindekjære; fremstilledes undertiden med halv Dyreskikkelse og ere i hvert Tilfælde Besiddere af de guddommelige Heste; menes at være identiske med Grækernes *Kentaurer.* — *Apsaras*'erne ere de indiske Huris, skjønne, forførende Halvgudinder, der fryde Guderne og de Salige med Sang og Dans.

andetsteds har gjennemløbet: fra Dans gjennem Pantomime til egentligt Skuespil. Yderligere Bestyrkelse herpaa giver Sproget os. Verbalroden *nrit, nat* betyder »danse«; i Causativum *nâtayati* derimod at fremstille noget som Skuespiller; *nâtya* betyder Dans, Mimik, scenisk Fremstilling, Skuespilkunst; *nata* og *nâtaka* af samme Rod betyder Skuespiller, men egentlig altsaa Danser; Neutrumsordet *nâtaka* er et Skuespil, specielt den fornemste Art Skuespil.[1])

Er det saaledes paa den ene Side klart, at Skuespilkunsten i Indien har fulgt den sædvanlige Udvikling fra Dansen, synes det ikke mindre aabenbart, trods den Modsigelse, det har mødt hos berømte Indologer, at den fra Begyndelsen af har været knyttet til Gudsdyrkelsen. Allerede paa *Vedaernes* Tid udgjorde Dans og Sang en væsentlig Del af den indiske Offertjeneste. Tre Præsteordener delte mellem sig de for Offerets Virkning nødvendige Ceremonier. *Adhvaryu'erne* udførte den egentlige Offertjeneste og spillede ved denne Lejlighed undertiden en virkelig Rolle, medens *Udgâtrî'erne* sang de til Offeret hørende Hymner, hvis Form og Indhold ikke sjældent var helt dramatiske. *Hotrî'erne* havde de pantomimiske Bevægelser under sig. De drejede sig i Takt rundt om Alteret, hævede Armene mod Himlen, bøjede sig mod Øst, knælede for Ilden og bistod ved Offerets Fuldbyrdelse med en hel Række stumme, symbolske Gestus, hvis Betydning og nøjagtige Udførelse findes optegnet i endnu eksisterende Lærebøger for Præsterne. Dansen omtales i det hele taget overalt i den indiske Literatur fra de ældste Tider som et Hovedmoment ved Offertjenesten og endnu den Dag i Dag findes der ikke i Indien en Pagode, til hvilken der ikke er knyttet *Bayaderer,* ja selv den tarveligste Landsby underholder

[1]) L. v. Schroeder: Indiens Lit. und Cultur. S. 592.

en Danserinde, som ved sin Kunst højtideligt indleder Beboernes Festligheder. [1])

I Bengalen har indtil vore Dage holdt sig visse Folkeskuespil, de saakaldte *Yâtrâ's*. Yâtrâ betyder egentlig Gang, Fart, af Rodordet Yâ, gaa; dernæst ogsaa Festtog, *Procession;* endelig de Skuespil, som blev opført ved *religiøse Fester* og *Processioner*. Disse Folkeskuespil fremstille i Reglen Begivenheder af Gudmennesket *Krishna's* Liv. *Krishna* er en af *Vishnu's* Inkarnationer (avatâra'er); hans jordiske Levned behandles i det kolossale episke Digt *Mahâbhârata*. [2]) I nogen Tid levede han som Konge over et Hyrdefolk og det er denne Del af hans Tilværelse og hans Kjærlighedsforbindelse med en Hyrdinde, som Yâtrâ'erne væsentligt behandle.

Ogsaa det lyrisk-dramatiske Kunstdigt fra 12te Aarhundrede, *Gîta-Govinda,* behandler samme Emne. Hovedindholdet af disse Festspil bestaar i lyriske Strofer, der dels blive sungne, dels reciterede. Dialogen er kun delvis udarbejdet og i Hovedsagen overladt til Skuespillernes Improvisation, som i den italienske Maskekomedie, og som i denne ere *Personerne* stadig de samme: *Krishna,* hans Elskede *Râdhâ,* hans Fader, hans Moder, Hyrdinderne og den lystige Person, Clownen *Nârada.*

Det ligger nær at antage, at disse religiøse Folkeskuespil betegne et tidligere Udviklingstrin af det indiske Drama end de overleverede Kunstdigtninge fra Middelalderen og deraf at slutte, at Theaterkunsten fra gamle Tider har været nøje knyttet til Vishnudyrkelsen. Noget positivt Bevis for denne Antagelse foreligger imidlertid endnu ikke; derimod bærer Middelalderens Drama endnu tydelige Spor af sin rituelle Oprindelse, ganske vist ikke i sit Indhold, der som oftest er af rent verdslig Natur, men i enkelte Ejendommeligheder ved

---

[1]) Mill: History of British India, vol. 2, p. 266. cit. af du Méril, a. S. I. p. 181.

[2] Fornemmelig dog i 10de Bog af Bhâgavata-Purâna.

den ydre Form. Hvert Stykke begynder saaledes med en Bøn eller Velsignelse, *Nândi*,[1]) som i ingen Henseende har noget med Handlingen eller dens Figurer at skaffe, men kun er en rent religiøs Paakaldelse. I *Çakuntalâ* lyder den:

Med Vand, vor Skabers første Værk, med viet Præst,
Med Ild, som bærer helligt Offers Duft mod Sky,
Med Sol og Maane, som bestemme Tidens Gang,
Med Æther, Lydens Væld, som gjennemstrømmer alt,
Med Jord, som »alle Væsners Moder« kaldet er,
Med Luft, som giver alt, hvad aander, Aandedrag,
Ja, med de otte Guddoms-Aabenbarelser
Velsigne, Sivas, Herren, Eder naaderig![2])

Bønnen maatte naturligvis fremsiges af en Præst, en *Brahman*, men som oftest er det Skuespildirektøren selv, der forretter denne Tjeneste. Han — og rimeligvis de andre Skuespillere i lige Maade — hørte da i Virkeligheden ogsaa til Brahmankasten, den øverste af de indiske Kasteinddelinger. At Bønnen paa det klassiske Dramas Tid dog blot har været en tom Formalitet, viser tydeligt de lidet andægtige Ord, som Direktøren i »Lervognen« efter Bønnen henvender til dens Fremsiger, der altsaa i dette Tilfælde ikke er Direktøren: »Nu kan det være nok med disse uvedkommende Taler, der blot spænde Tilskuernes Nysgjerrighed.«[3])

Selv om det imidlertid lykkes os nok saa tydeligt at godtgjøre, at Skuespillet i Indien har haft et religiøst, rituelt Udspring, saa ere vi i Virkeligheden hermed ikke komne synderligt videre. Det store Spring i Udviklingen mellem det oprindelige gejstlige Skuespil og det regelrette, klassiske Kunst-

---

1) Ordet betyder egentlig »hvad der vækker Behag hos Guder og Mennesker.«
2) Hammerichs Oversættelse.
3) E. Brandes's Oversættelse.

drama staar stadig lige uforklaret og lige uforklarligt for os. Hvorfor er en Literatur, strækkende sig over et Par Aarhundreder, fuldstændig bevaret, medens der af alt, hvad der ligger forud, det vil sige af en dramatisk Literatur, der maa have strakt sig over henved et Aartusind, ikke er bevaret et eneste Skuespil? At der har existeret et tidligere Drama, derpaa have vi Beviser i selve de nu kjendte Stykker. Saaledes siger f. Ex. en Skuespiller i »Indgangen« til Kâlidâsa's »Kongen og Danserinden«: »Hvorledes? Vil I forbigaa de gamle, vidtberømte Digteres *Bhâsa, Saumillas* og andres og foretrække et Værk af den nulevende Kâlidâsa.« [1]) Og i Prologen til *Vikramorvaçî* siger Direktøren: »Denne Forsamling er kjed af aldrig at se andet end Emner, der er behandlede af forrige Tiders Digtere. Jeg vil derfor spille for den et nyt Skuespil, som hedder *Vikrama* og *Urvaçî*, til hvilket Kâlidâsa er Forfatter.«

Desuden findes der blandt de talrige *dramatiske Lærebøger*, som Inderne eje, enkelte, som utvivlsomt have større Ælde end noget af de bevarede Dramaer, et ubedrageligt Tegn paa et tidligere existerende, udviklet Drama; thi intet Folk, hvor filosofisk det end er anlagt, kan tænkes at skrive en Kunsts Theori, førend Kunsten selv er øvet.

Adskillige berømte Sanskritologer have opstillet Hypotheser, som skulde tjene til Forklaring af dette mærkværdige tomme Rum i Udviklingen. Stedet er ikke her til nærmere at gjøre Rede for disse, saameget mere som Ingen endnu synes at have truffet Sømmet paa Hovedet. Blot i Forbi-

---

[1]) E. Brandes's Overs. Brandes udelader dog — uvist af hvad Grund — Navnene Bhasa og Saumilla, der findes i andre Oversættelser, saaledes i Edgrens svenske. — Det er hertil at Skuespilbestyreren svarer de vise Ord: »Du taler uden Overlæg. Se!

Ej alt hvad gammelt er, er derfor godt,
og fejlfrit intet Digt, er nyt det blot;
De kloge prøve først og dømme saa
de dumme efter andres Mening gaa.«

gaaende skal jeg berøre Emile Senart's Theori, der gaar ud paa, at der forud for den skrevne klassiske Drama-Literatur har existeret et *uopskrevet, mundtligt Drama,* som tillige har afgivet Grundlaget for de theoretiske Haandbøger.

Hvad selve disse Haandbøger angaar, da findes der som sagt i den indiske Literatur en stor Rigdom af saadanne, der vedrøre ikke blot Dramaturgi og anden Kunsttheori, men som angaa snart sagt alt, hvad det er muligt at forfatte en theoretisk Afhandling om. Der er ikke en Kunstart, ikke et Haandværk, ikke nogen Bestilling, som ikke har sin udførlige systematiske Lærebog, ja, det gaar saa vidt, at der endogsaa findes fuldstændige Vejledninger for Tyve og Kurtisaner. I Dramaturgien er de theoretiske Afhandlinger talrige, men ikke indbyrdes meget forskjellige. De udtrykke ingenlunde hver sit ejendommelige Synspunkt, men hvile tvertimod alle paa de samme Regler, den samme Tradition, som de behandle væsentligt paa samme Maade. Endvidere beskæftige disse Afhandlinger sig kun med de *ydre* Former for Skuespillet, med de rent udvendige Foreteelser af Theatrets Maal og Virkemidler. Den æsthetiske Side af Dramaet, dets Filosofi have de ikke at gjøre med.

Ifølge disse dramaturgiske Lærebøger [1]) dele Inderne alle dramatiske Digtninge i to Hovedkategorier 1) de saakaldte *Rûpaka*'er eller Skuespil af højere Art, 2) *Uparûpaka*'er eller Skuespil af lavere Art. Den første Kategori deles atter i ti Arter, den anden i atten; i det hele gives altsaa *otteogtyve Arter* af Skuespil. I Virkeligheden betegner denne tilsyneladende saa forbavsende Rigdom paa Skuespilarter ikke andet end en lige saa forbavsende barnagtig Formalisme hos de indiske Theoretikere, og Forskjellen paa adskillige af Arterne

---

1) En af de ældste og bedste bærer Navnet *Daça Rûpaka* ɔ: Beskrivelse af de ti theatralske Kompositionsmaader.

beror kun paa rent vilkaarlige og ligegyldige Biomstændigheder. I Pedanteri og Klassifikationsmani gaa Inderne endog saa vidt, at der for en vis Art Skuespil — det overnaturlige — ikke alene er foreskrevet Akternes Antal, men oven i Kjøbet *paa Minutten* angivet, hvor længe hver Akt maa vare. [1])

Det højest staaende Drama, det første blandt de saakaldte *Rûpaka'er* er *Nâtaka'et,* Skuespillet par exellence. Emnet for et Nâtaka maa altid være en bekjendt og betydningsfuld Begivenhed, hentet fra Mythologien eller fra Historien; dog er det Forfatteren tilladt indenfor den historiske Ramme at anvende sin fri Opfindelsesevne. Nâtaka'et maa kun fremstille fornemme eller ophøjede Personer. Helten maa være en Fyrste som Dushyanta (i Çakuntalâ) eller en Halvgud som Râma, eller endelig en Guddom som Krishna. Handlingens bevægende Kraft maa kun være Kjærlighed eller Heltemod. Diktionen maa være ophøjet og fint udarbejdet. Nâtaka'et maa ikke have færre end fem og ikke flere end ti Akter. Det ophøjede i Emne og i Diktion udelukker dog ingenlunde, at dette det fornemste af alle indiske Stykker kan indeholde komiske Figurer og lystige Scener, og absolut forbudt er det at lade Skuespillet faa en sørgelig Udgang. Dette sidste er overhovedet en Fællesregel, der gælder alle Indiens Dramaarter. Blandt de otteogtyve forskjellige Slags Skuespil findes intet, som svarer til vor *Tragedie;* thi trods Hinduernes Pessimisme fandt de sig aldrig i at forlade en Theaterforestilling med et pinligt eller sørgeligt Indtryk paa Sindene. Et Drab for Tilskuernes Øjne betragtedes som en scenisk Usømmelighed — i »Lervognen« tillades det blot, fordi det er paa Skrømt — og der findes i det hele taget bestemte Forbud mod grove, voldsomme Effekter, som kunde krænke Scenens Værdighed og saare en fornem Tilhørerkreds's Finfølelse. I alvorlige

[1]) E. Senart: A, S. p, 92.

Scener er saaledes f. Ex. fjendtlige Udfordringer, Forbandelser, nationale Nederlag udelukkede fra Skuepladsen; i komiske forbydes al Biden, Kradsen, Kyssen, Spisen, Soven, Baden, Salven, samt Ægteskabsakten. Dog overholdes disse Regler ikke strængt i de af os kjendte Stykker.

Medens *Çakuntalâ* er i øverste Klasse som et udpræget *Nâtaka,* have vi i »*Lervognen*« et Exempel paa anden Klasse af Rûpaka-Kategorien, det saakaldte *Prakarana.* Dette stemmer i de fleste Punkter overens med Nătaka'et, dog tager det sin Handling fra en opdigtet Hændelse af det daglige Liv, hvor Hovedpersonerne ikke desto mindre maa tilhøre de højere Samfundsklasser. Helten maa have en Brahmans, en Ministers eller en anset Kjøbmands Rang. Heltinden kan være en ung Pige af god Familie, men ogsaa — som i »Lervognen« — en Hetære, hvis Stilling, som det blandt andet ses af nævnte Stykke, paa en ganske anden Maade var akcepteret end i det moderne Samfund. Intrigens mest passende Drivfjeder er Kjærligheden.

Blandt *Uparûpakaernes* Kategori staar *Nâtikâ'et* som Nummer Et, men denne Dramaart skiller sig i Virkeligheden blot fra første Kategoris første Klasse, Nâtaka'et derved, at det kun maa have fire Akter. En nok saa vigtig Klasse af *Uparûpakaerne* er *Trotaka'et* som kan have fem, syv, otte eller ni Akter og hvis Handling dels foregaar paa Jorden, dels i Himmelen. Til denne Klasse hører det tredje bevarede Stykke af *Kâlidâsa, Urvaçî.*[1])

Det vilde imidlertid være ørkesløst at opregne alle otteogtyve Arter; der findes iblandt dem det *fantastiske* Drama i fire Akter, i hvilket magiske Kunststykker bidrage væsentligt til Handlingens Uhygge, det *krigeriske* Skuespil i én Akt, det

---

[1]) L. v. Schroeder: Indiens Lit. und. Cult. S. 503 ff.

*overnaturlige* Drama i tre Akter, hvis Handling foregaar mellem Guder og Dæmoner. Men i Virkeligheden lade de Stykker, vi kjende, sig nemt indordne i fem Kategorier: 1) det store, heroiske Lystspil (Nâtaka), 2) det borgerlige Lystspil (Prakarana), 3) det mindre heroiske Lystspil (Nâtikâ), 4) Farcen (Prahasana) og 5) Monologen.[1]) Af disse er Farcen ikke den mindst interessante Skuespilart: Med brede, plumpe Løjer, ofte ispræengt med de groveste Uanstændigheder, slaa de skriftkloge Brahmaner — thi kun denne Kaste gav sig af med Literaturen — Gækken løs og lade det som oftest gaa mest ud over deres egen Stand.

Udenfor disse fem Klasser staar et ret mærkeligt allegorisk Drama fra Slutningen af ellevte Aarhundrede efter Chr., som i meget minder om vor Middelalders Moraliteter. Dets Titel er: *»Erkjendelsens Maanes Opgang«* — *Prabodhaçandrodaya* — og dets Tendens er en Forherligelse af den vishnuitiske Theologi, i hvilket Øjemed dets Forfatter — Krishna-Miçra — fremfører en Mængde personificerede Dyder og Laster paa Skuepladsen. Stykket handler om den mægtige *Kong Vildfarelse* og den ædle *Kong Forstand.* Kong *Vildfarelse* hersker i Benares og ved hans Hof og i hans Land drive hans tro Tilhængere *Egenkjærlighed, Vellyst, Skinhellighed, Kætteri, Havesyge* og andre deres Væsen, medens den gode Konge *Forstand* og de, som høre til hans Parti — det vil sige alle de menneskelige Dyder — med Spot og Skam ere forjagede af Landet. Nu udbreder der sig imidlertid den Spaadom, at naar Kong Forstand blot vil forene sig med *Aabenbaring* ɔ: den orthodoxe Religion, saa vil der af denne Forbindelse fremgaa *den sande Erkjendelse,* ved hvem Kong *Vildfarelses* Rige og Herredømme vil bringes til Fald. Det er om Kampen for denne Forbin-

[1]) Sylvain Lévi: Le théâtre indien.

delse, ved hvilken de gode Principers Sag omsider føres til Sejr, at Stykket handler. [1])

Det er dog ikke Dramaer af denne Art, der i den europæiske Læseverden have skabt det indiske Theaters Sukces. Det indiske Drama er som et Trylleord, der for vort Blik opruller et farverigt, solbeskinnet Sceneri af blomstrende Lianer, duftende Mangotræer, glidende Floder, hvor de lette Gazeller drikke og ved hvis Bredder de høje Palmer vugge deres Kroner, medens brune elskovsfulde Piger lege paa Grønsværet og smykke sig med Lotosblomster, beundrede af Æventyrkongers dristige Blik og beskyttede af fromme Eneboeres vise Formaninger. Al denne Naturpoesi aabenbaredes for Europa netop som det var træt af det attende Aarhundredes nøgterne Forstandsdigtning, netop som Idyllen var paa Mode og Romantismen spirede under Jordbunden. Intet Under at man da med Begejstring modtog denne exotiske Plante, der syntes saa frisk og duftende, at selv de skarpsindigste glemte Kritiken og intet mærkede til den Drivhusvarme, som havde opelsket den; Goethes Distikon vidner tilstrækkeligt derom. Romantiken svælgede i Palmer og Lotosblomster. *Rückert* overførte den indiske Lyrik paa Tysk, og Hyperromantikeren *Gérard de Nerval* forsøgte — dog uden Held — at bringe Pariserne til at interessere sig for det samme Stykke, hvis Sejrstog under Navnet *Vasantasênâ* [2]) de fleste europæiske Scener disse sidste Aar have deltaget i.

---

[1]) I thibetanske Klostre opføres endnu den Dag i Dag en lignende Art Moraliteter. De spilles én Gang om Aaret og omhandle en *Troendes* Fristelse af *det onde Princip*, hans lykkelige Modstand og sluttelige Belønning af Buddha. Disse Moraliteter spilles med Maske. Den Troendes Maske ligner en Lama, det onde Princips er rød, den kvindelige onde Aand, som ledsager det onde Princip, har lange Fletninger som en thibetansk Kvinde, medens den gode Engel, som hjælper den Troende bærer Turban. *Buddha* endelig har en Maske med tre Øjne. — Schlagintweit: Bericht an die geographische Gesellschaft in Berlin, 6. Febr, 1858.

[2]) »*Lervognen*«, som i Dr. E. Brandes's fortræffelige Oversættelse første Gang udkom paa Dansk i Aaret 1870.

Trods den Fortryllelse, som det første Bekjendtskab med de bedste indiske Stykker uvilkaarlig øver paa et modtageligt Sind, kan det dog ikke nægtes, at hele Indiens os bekjendte Dramaliteratur ikke rummer et eneste af disse mægtige Værker, som ved deres store Lidenskab, vidtrækkende Tankeindhold og dybe Menneskeskildring fremtvinge vor Ærbødighed, modstandsløst og uden Forbehold. Der hviler over den en vis veg Ynde, som frembringer en tilsvarende Følelse af roligt Behag hos Læser eller Tilskuer, og Lidenskaben naar sjældent ud over en sanselig, men lidt lad Elskov, som faar sin største Charme ved de ejendommelige og henrivende Naturstemninger, i hvilke den er indrammet.

---

## II.

*De ydre Forhold. Thèatersalen og dens Dekoration. Skuespillernes theoretiske og praktiske Uddannelse. Deres Kunsts Vanskelighed. Dialekterne. Mimiken i Skuespilkunsten. Skuespillerstandens sociale Stilling.*

Forsaavidt den ydre Scene blot tilnærmelsesvis skulde have opfyldt de Fordringer, som det skrevne Drama stillede til Dekorationsvæsen, maatte det indiske Theater have haft et mere kompliceret Maskineri end noget moderne europæisk Theater hidtil har præsteret. Scenen tænkes blandt andet hyppigt at forestille flere forskjellige Steder paa én Gang.

Saaledes foregaar Handlingen i anden Akt af »Lervognen« dels paa Pladsen udenfor *Vasantasênâ's* Hus, dels i selve dettes Indre. Selv om dette nu vel nok kunde fremstilles, endog med primitive Midler, stiger Vanskelighederne straks i næste Akt til det umulige. Her fremføres nemlig først en Tjener i et Værelse af *Cârudattâ's* Bolig; straks derpaa overværer man en Samtale mellem Cârudatta og Maitrêya, af hvilken det

fremgaar, at de vandre hjemad fra en Udflugt; lidt efter kommer de til Huset og gaar ind i det, hvorpaa Scenen atter tænkes i det inderste af Boligen. Den næste Scene skildrer et Indbrud i samme Hus. Tyven har brudt et Hul i Havemuren og vil nu ligeledes bane sig Vej gjennem Husets Væg. For et Øjeblik siden tænktes en Dør paa samme Sted, hvor han nu nødes til at bryde Stenene ud af Muren for at komme ind. Hans Arbejde skildres meget omstændeligt. Niende Akt af samme Stykke begynder saaledes:

(En Retstjener kommer ind).

RETSTJENEREN.

Jeg har faaet Befaling af Øvrighedspersonerne at gaa til Retshallen og gjøre Sæderne i Stand. Nu gaar jeg derhen. (gaar frem). Her er Retshallen, jeg vil gaa derind. (Han gaar ind, fejer og stiller Sæderne op). Se saa! Nu er Hallen gjort ren og Sæderne i Orden, o. s. v.

I tredje Akt endelig skildres i en lang Scene *Maitrêya's* Vandring gjennem Vasantasênâ's Palads med mange farverige Ord. Pigen viser ham rundt idet hun siger:

Se Ærværdige, her er Husets Dør!

MAITREYA
(ser sig om med Forbavselse).

Aa! Døren er vædet med Vand, blank og ren og grønmalet . . . En høj Hvælving af Elfenben forskjønner den og den er prydet med en Mængde skjønne med Safter smukt farvede Flag . . . Siderne af Indgangen glæde Øjet ved de smukke Festvaser af Krystal, hvorfra de grønne Mangogrene hæve sig op . . . Karmen paa Døren er af Guld, tæt besat med Diamanter, fast som en vældig Jættes Bryst . . .

PIGEN.

Træd ind i den første Gaard, Ærværdige!

MAITREYA
(gaar ind).

Ho, ho! Hvilken Række af Paladser, hvide som Maanen, som Muslingen, som Lilien . . . Dørvogteren sidder og sover paa et mageligt Sæde ligesaa behageligt som en vedalærd Brahman . . .

Før mig videre!

PIGEN.

Kom, kom, Ærværdige, træd ind i den anden Gaard!

MAITREYA
(træder ind og ser sig om).

Ho, ho! Her er Trækokserne bundne, velnærede ved at fodres med Byg og Hakkelse, som er kåstet for dem; og deres Horn er smurt ind i Olie. Derhenne pruster en ædel Tyr stærkt ligesom en anden Højbaaren, Nogen har fornærmet . . . Før mig videre!

PIGEN.

Kom, kom, Ærværdige, vil I træde ind i den tredje Gaard!

MAITREYA

Ho, ho! Her i Gaarden er der rejst Sæder for Ædelbaarne, o. s. v., o. s. v.[1])

Det er klart, at disse vanskelige Opgaver ikke engang forsøgsvis have været løste paa det indiske Theater. Det er vel endda et stort Spørgsmaal om, som nogle have ment, Scenen undertiden har været delt i to Compartimenter, det ene forestillende det Indre af et Hus, det andet Pladsen udenfor. Snarere har man ganske undladt et hvert Forsøg paa realistisk Sceneordning og Skuespilleren har blot fingeret Indtrædelsen i Huset, Aflukning af Dørene o. l. Herpaa tyder ogsaa, at medens de for Skuespillerne vejledende mimiske Bemærk-

[1]) E. Brandes's Oversættelse.

ninger er overordentlig talrige og nøjagtige — undertiden angive de tydeligt, at den foreskrevne Handling kun er fingeret[1]) — findes intetsteds nogen scenisk Rubrik, der beskriver Dekorationen eller blot antyder, hvor Handlingen foregaar.

Rimeligt er det da at antage, at det ganske har været overladt de Udførende ved en fantasifuld Gestikulation i Forbindelse med den Lokalstemning, de kunde lægge i Ordet at frembringe hos Tilskueren Indtrykket af, hvad Skuepladsen i et hvert Øjeblik skulde forestille.

Vi mangle positive Oplysninger om Theatrets materielle Indretning. Hvad man imidlertid kan gaa ud fra er, at Forestillingen havde en sporadisk, lejlighedsvis Karakter. De fleste os bekjendte Stykker vides opførte ved store folkelige eller religiøse Fester, saaledes »*Çakuntalâ*« og »*Ratnâvali*«[2]) ved »Foraarsfesten« (Vasantakîyâtrâ og *Bhavabhûti's* tre Dramaer *Mâlatî og Mâdhava, Râma's Historie*[3]) samt *Enden paa Râma's Historie*[4]) ved »Festen for Solens Herre« ɔ: Çiva. Noget stabilt Theater har derfor ikke existeret, men Forestillingerne have enten fundet Sted i en forhaandenværende Sal — naar det var Kongen eller en anden fornem Mand, som foranstaltede Festligheden — eller paa en i Hast og kun for denne Lejlighed opført Scene — naar omrejsende Direktører, *Sûtradhâra'er* med deres Trupper selv besørgede Omkostningerne.

I et gammelt musiktheoretisk Værk, Sangîtaratnâkara, findes iøvrigt en Beskrivelse af den første Art Theatersale, her rigtignok bestemt til Dans og Sang, men vi tage næppe fejl i at antage, at Indretningen for sceniske Opførelser har været væsentlig den samme. Beskrivelsen lyder: »Det Rum, i hvilket Dansespil opføres, maa være rummeligt og smukt

---

[1]) Se f. Ex. *Çakuntalâ,* hvor Vognstyreren »ved sine Bevægelser udtrykker Vognens Hastighed.« Hammerichs Oversættelse S. 6; ligeledes S. 8.

[2]) »Perlesnoren«, et Stykke, der tilskrives Çriharsha.

[3]) Mahâviracarita.

[4]) Uttararâmacarita.

udstyret. Den teltoverdækkede Sal maa bæres af rigt forsirede Søjler og smykkes helt igjennem med Blomsterkranse. Husets Herre tager Plads midt i Salen paa en ophøjet Tronstol. Til højre for ham sidder Rangspersoner; til venstre Herskerens nærmeste Omgivelser. Bagved disse har de højere Stats- eller Husembedsmænd deres Plads. Det kvindelige Følge, udvalgt efter Skjønhed og Holdning, samler sig om Herskerens Person med Vifter og Skærme, medens Stavbærere til Ordenens Opretholdelse og bevæbnede Vagter indtage de for dem bestemte Poster. Naar alle have taget Plads træder Spilleselskabet ind og foredrage nogle Sange, hvorpaa den første bag Forhænget skjulte Danserinde træder frem, hilser paa Selskabet, strør Blomster ud mellem Tilskuerne og øver derpaa sin Kunst.»

Som det vil ses indeholder denne Beskrivelse væsentlig et Ceremoniel for Tilskuerpladsens Udsmykning og det fornemme Publikums Placering. Om selve Scenen faa vi ingen anden Oplysning end at der findes et Forhæng, fra hvilket den Optrædende kommer frem. Dette Forhæng var altsaa ikke noget »Fortæppe« i vor Forstand, et Draperi, der adskilte Scene fra Tilskuerplads. Et saadant fandtes ikke paa det indiske Theater. Det Forhæng, hvorom her er Tale, var et Tæppe, som skjulte Scenens *Baggrund* og bag hvilket Skuespillerne havde deres Paaklædningsrum. [1]) Saaledes fremgaar det ogsaa af Kong *Agnimitra's* Replik i Kâlidâsa's »Kongen og Danserinden«, da *Malâvikâ* har optraadt som Danserinde for ham: »Bort med Tvivlraadighed!

thi jeg betragter det Tæppe, der nu dølger hende for mig
som Enden paa mit Hjertes rige Fest,
som Undergang for mine Øjnes Lykke
som Dør, der stænger for min Glædes Gjæst.« [2])

---

[1]) Nepathya.
[2]) »Kongen og Danserinden«, oversat af E. Brandes, S. 28.

Dette Draperi bar Navnet *Yavanikâ* ɔ: »det græske Forhæng« (af Yavana ɔ: Jonieren, Grækeren), et Navn, som for saa vidt er mærkeligt, som det bruges som Hovedstøtte for den Betragtning, der antager det indiske Drama opstaaet under Paavirkning af det græske.

Hvad selve dette Spørgsmaal angaar, da skal der ikke her gaas nærmere ind paa det: det er baade for ringe oplyst og for prekært, til at en ikke sanskritkyndig Forfatter tør tage Parti deri, saalænge det endnu er et staudende Stridspunkt mellem de mest ansete Lærde. Saameget kan blot med Sikkerhed siges, at medens Grækenlands Paavirkning paa Indiens Kultur i mange Henseender er utvivlsom og betydningsfuld, saaledes i Arkitekturen, Møntvæsenet, Astronomien og mulig ogsaa Fablerne, er den Betydning det græske Theater har haft paa det indiske — hvis det har haft nogen — saa sporløs og forsvindende for det, der her beskæftiger os: de sceniske Forhold og Skuespilkunsten, at den næsten synes baade at ende og begynde med det »græske Forhæng«, og vi saaledes uden Skrupler kunne se bort fra den.

For selve Scenens Vedkommende er det øjensynligt, at den, i alt Fald paa det klassiske Dramas Tid, kun har været en Estrade i Baggrunden af en Sal, uden Fortæppe og uden andre Dekorationer end et Draperi, der dannede Bagvæggen. Paa denne Estrade bevægede Skuespillerne sig saaledes, at de, der i Øjeblikket var ubeskæftigede opholdt sig i Baggrunden og først traadte frem, naar deres Tur kom til at deltage i Handlingen. Herpaa tyde i alt Fald de tekniske Betegnelser for *Indtræden* og *Afgang* fra Scenen: *praviçati* og *nishkrâmati*, der henholdsvis betyde »han træder frem« og »han gaar tilbage«. [1])

---

[1]) E. du Méril: A. V. I. p. 183 f.

Undertiden har vistnok de i Stykket foreskrevne Gjenstande og *Rekvisiter* virkelig været benyttede. Saaledes ses det vanskeligt, hvorledes man har kunnet undgaa to rigtige Vogne i »Lervognen«s sjette Akt. Hele Stykkets Intrige hviler paa, at *Vasantasênâ* forveksler de to Vogne og i scenariske Rubriker staar gjentagne Gange Vognen udtrykkelig nævnet som en Gjenstand, der virkelig anvendes. Men i det hele taget har man sikkert gjort saa lidt som muligt ud af al Rekvisitvæsen og ogsaa her ladet Skuespillernes Kunst skabe Illusionen. Derimod synes det, som om der har været udfoldet en ikke ringe Pragt i *Kostymerne,* hvor dette krævedes og gjennemgaaende ladet dem staa i Overensstemmelse med Rollens Karakter, skønt ogsaa her Første-Elskerne, efter enkelte Repliker i Dramaerne at dømme, have haft en endnu ikke udryddet Tilbøjelighed til at pynte sig mere end tilbørligt. [1])

Paa Skuespillernes fagmæssige Uddannelse lagdes der megen Vægt i Indien, adskillige Steder i Dramaerne vidne tydeligt derom. I Indgangen til *Çakuntalâ* hedder det:

»Før Kjendere har skjænket Bifald,
fuldkommes ej en Skuespillers Kunst.
*Er han end nok saa flittig øvet,*
tør han dog ikke lide paa sig selv.« [2])

Og om *Vasantasênâ* siges der i »*Lervognen*«:

»Som Skuespillerinde er hun oplært i skønne Kunster;
og øvet er hun i at skifte Stemme og sig forstille. [3])

---

[1]) Denne Pige, der er *bedækket med Guld fra Top til Taa ligesom en første Skuespiller(inde),* der skal optræde i et nyt Stykke, o. s. v. Lervognen S. 21.
[2]) Hammerichs Oversættelse, S. 3.
[3]) Brandes's Oversættelse, S. 17.

I Skuespillernes Skoletid gaar den *theoretiske* Uddannelse Haand i Haand med den praktiske. Som det vel kan tænkes, efter hvad der nedenfor er sagt om Indernes Smag for systematiske Inddelinger, indeholder de dramaturgiske Lærebøger et Utal af indviklede Regler og Klassifikationer, som de arme Skuespilelever sikkert ikke udelukkende med det gode have faaet indpræntet af deres Læremestre. Ifølge disse Regler har den dramatiske Kunst *fire* fremstillende *Midler:* 1) *Bevægelsen,* 2) *Stemmen,* 3) *Kostymet,* 4) *Udtrykket.* Endvidere skjelnes *otte* forskjellige *Indtryk* — rasas — som Skuespilkunsten kan frembringe: 1) det *erotiske,* 2) det *komiske,* 3) det *pathetiske,* 4) det *tragiske,* 5) det *heroiske,* 6) det *skrækkelige,* 7) det *afskyvækkende,* 8) det *vidunderlige* Indtryk. Til de otte *rasas* svare et lignende Antal Stemninger, *Tilstande*, *bhâvas*, hos Fremstilleren (og Digteren)[1]. Den sidste Kategori er altsaa subjektiv, den første objektiv.

Men de otte *bhâvas* deles atter i to Underafdelinger: a) de *bevægelige* (forbigaaende) *Tilstande* som Frygt, Modløshed, Ladhed o. s. v.; der findes i det hele *treogtredive.* b) De *legemlige Tilstande,* det vil sige Udtryksmidlerne derfor som Skælven, Taarer o. s. v. Hermed er det dog ikke nok: de to subjektive Underafdelinger af *bhâvas* forudsætter atter lignende objektive, d. v. s. de Følelser og Omstændigheder, der fremkalde de første bhâvas, hvilke kaldes *vibhâvas;* og de forskjellige legemlige og aandelige Tilstande, som ere deres Følge og som kaldes *anubhâvas.*

Med samme Omstændelighed klassificeres Rollerne i Stykkerne. *Helten*, *Nâyaka* opfattes for sig alene i otte og fyrretyve Karakternuancer, der dog falde i fire Hovedgrupper: 1) den *muntre,* letlevende Helt, *Dhîralalita;* 2) den *ædelmodige*, dydige,

---

[1]) Saavel *rasas* som *bhâvas* ere egentlig Fællesbegreber, som gælde hele Poesien, men de lade sig specielt applicere paa Skuespilkunsten. Se iøvrigt Sénart: A. S. p. 91 ff. og Klein III p. 69 ff.

*Dhîraçanta;* 3) den *tapre*, men besindige *Dhîrodâtta;* 4) den *ildfulde*, ærgjerrige, hovmodige og skinsyge *Dhîroddhata.*

Af andre for det indiske Skuespil karakteristiske Figurer er Heltens Ven og Fortrolige *Pîthamardha* og Heltens Modstander, Skurken, *Pratinâyaka.* Endvidere den lystige Person *Vidûshaka*'en, som han kaldes; han er Heltens komiske Sidestykke, hans stadige Ledsager og Hjælper i hans Kjærlighedsæventyr, men dog ikke hans Tjener. Vidûshaka'en er nemlig altid Brahman, en lidt forkommen og forsulten Fyr, der gjerne lever paa Heltens Bekostning, snart som en Art Hofnar — saaledes den graadige og dorske *Mâdhavya* i Çakuntalâ, snart som Ven og Hjælper — som den enfoldige, men godhjærtede *Maitrêya* i »Lervognen«. En anden noget mere uklar Figur er *Vita*'en. Det er den smidige Hofmand, som højt roser sin Herres latterlige Sider, men hemmeligt beler dem og ærgrer sig over dem, en Parasit i højere Stil, en finere Jesper Oldfux, der dog undertiden ikke er bange for at tage Bladet fra Munden og sige sin Herre Sandheden. Et indisk Vers i Calcuttaerudgaven af *Mricchakatikâ* karakteriserer Vita'en paa følgende Maade: »Vita'en er snu, kyndig i en eller anden Kunst, forstaar at vise sig høflig mod Glædespiger, er veltalende, behagelig og meget anset i Selskab.« [1]) Ingen af disse to Figurer, hverken *Vidûshaka*'en eller *Vita*'en glimre dog synderligt ved deres Vid; Lystigheden falder i Reglen lidt flov, og komisk Kraft er i det hele taget ikke det indiske Dramas Styrke.

*Kvinderollerne* — der i Indien i Modsætning til saavel de andre exotiske Lande som til Grækenland *udførtes af Skuespillerinder* [2]) — inddeltes hovedsagelig efter det Forhold, i

---

[1]) Cit. af E. Brandes: Lervognen, Indledn., S. XI Note.

[2]) Undtagelser gives dog, Gamle Kvinder og Nonner spilledes undertiden af Mænd. I Prologen til *Mâlati og Mâdhava* siger saaledes en Skuespiller: »Vor første Skuespiller vil optræde forklædt som *Kamandarî*, en gammel buddhistisk Tiggerkvinde, sammen med en af hendes kvindelige Lærlinge, *Avalokitâ;* det er mig, som udfører denne sidste Rolle.«

hvilket den fremstillede Kvinde stod til Manden: den Kvinde, med hvem han var gift, en anden Mands Kone, en Datter, en uafhængig Kvinde o. s. v. Men disse Arter deltes saa atter efter Alder, og ved Afdelinger og Underafdelinger opnaaede man at faa siger og skriver tre hundrede og fireogfirsindstyve Arter af Kvindefigurer. En fast Regel var det, at et Kjærlighedsforhold til anden Mands Hustru aldrig maatte udgjøre Gjenstanden for et Stykkes Intrige, en Regel, som vilde sætte moderne dramatiske Forfattere i ikke ringe Forlegenhed.

Trods den tilsyneladende saa store Rigdom paa forskjelligartede Roller, bødes der i Virkeligheden ikke Skuespillerne mange stærkt karakteriserede eller psykologisk dybe Opgaver. Typerne er væsentlig ens i alle Stykker og Psykologien yderst overfladisk. Enestaaende er en saa udpræget og ejendommelig Figur som den skrydende og onde, paa en Gang dumme og bestialsk lumske *Sansthânaka* i »Lervognen«. Ellers adskille Personerne sig indenfor de forskjellige Hovedkategorier, som Helt, Elskerinde, komisk Figur, ikke synderlig ved andet end de ydre Vilkaar, under hvilke de fremføres, og man har Grund til at antage, at i alt Fald mindre omrejsende Truper spillede et Repertoire med *staaende Figurer* som i den italienske Maskekomedie.[1])

Behøvede den indiske Skuespiller saaledes til sit Fag ikke noget særdeles dybt Menneskestudium, krævedes der til Gjengæld af ham en meget høj Grad af *praktisk* Færdighed. Han maatte først og fremmest være sit Lands forskjellige Sprog og Dialekter fuldkommen mægtig.

Det indiske Drama har nemlig den Ejendommelighed, at det foruden at være affattet baade i Prosa og Vers tillige er skrevet i to forskjellige Slags Sprog, *Sanskrit* og *Prâkrit*. San-

---

[1]) Se E. du Méril: A. V. I, p. 193 og p. 6. — Sml. ogsaa de tidligere omtalte *Yâtrâ'ers* staaende Figurer.

skrit var det klassiske lærde Kunstsprog, en Art Højindisk, som ikke anvendtes i daglig Tale, men kun som Skrift- og Deklamationssprog. »Dets Rolle er at sammenligne med Latinens i Middelalderen«.[1]) Folkesproget, Omgangssproget i dets forskjellige Nuancer var derimod Prâkrit. Forholdet mellem de to Sprog kan i ydre Henseende lignes med det italienske Sprogs Forhold til det latinske. Prâkriten er et udvisket Sanskrit. Saaledes hedder *Çakuntalâ* paa Prâkrit *Çaundalâ; Dushjanta* (udt. -schianta) *Dussanda; Prijamvada* — *Piamvada; lavona* (Salt) *lona; sabha* (Forsamling) *saha.*[2])

I Stykkerne talte nu de *mandlige* Hovedpersoner, Guder og fornemme Folk af de to første Kaster (Brahmaner og Krigere), Sanskrit. Alle Kvinderoller derimod (ogsaa Gudinder), Børn, Folk af lavere Stænder og den lystige Person (trods det, han altid er en Brahman), talte Prâkrit. Men Prâkriten delte sig atter i en Række forskjellige Dialekter, som de prâkrittalende Personer anvendte efter et aabenbart ganske regelbundet System, men hvis egentlige Motiver og detaljerede Fordeling dog ikke er os klar. Den vigtigste Dialekt er den saakaldte *Çaurasenî*, der taltes af Heltinden og andre fremtrædende Kvinderoller samt af Vidûshaka'en og Skuespildirektøren i Prologen. Folk, der høre til det kongelige Hof tale en anden Hoveddialekt *Mâgadhî;* lavkomiske Personer *Prâcyâ.* Undertiden benytter den samme Person en Dialekt i Prosaen, en anden i Versene.

Hvad Hensigten har været med Anvendelsen af disse Dialekter, som undertiden i et enkelt Stykke kunne stige til syv eller otte, er som sagt endnu dunkelt. Mulig har der ligget en bestemt Efterligning af de virkelige Forhold til Grund, men sandsynligere er det, at Dialektanvendelsen var en literær Con-

---

[1]) E. Senart: A. S., p. 88. Sml. S. Sørensen: Om Sanskrits Stilling i den alm. Sprogudvikling i Indien. Kbhvn. 1894, S. 244 ff.
[2]) Ernst Meier: Sakuntala. Indledning, p. XXVI.

vention, der paa en for alle forstaaelig Maade tydeliggjorde de forskjellige Rollefag, Personernes forskjellige Samfundsstilling o. l. for Tilskuerne.

I et hvert Fald er det øjensynligt, at dette Forhold har voldt Skuespillerne store Vanskeligheder og paalagt dem et stort Arbejde. Hertil kom, at de desforuden maatte uddanne sig som *Sangere* og *Dansere* eller dog som *Mimikere.*

Vi vide, at Musiken har spillet en væsentlig Rolle ved de indiske Dramaopførelser og maaske endog fyldt en saa stor Part af Stykkerne, at disse egentlig bedst kunde sammenlignes med vore saakaldte »komiske Operaer«, d. v. s. Syngespil med isprængt Dialog. Men den indiske Musik er endnu for en stor Del et terra incognita eller savner i alt Fald en historisk-kritisk og fagmæssig Bedømmelse, og af selve Dramaerne lader sig meget lidt udlede. At gaa nærmere ind paa denne Gren af Fremstillingen falder iøvrigt ogsaa udenfor dette Arbejdes Plan. Hvad angaar Mimiken ɔ: den stumme Del af Fremstillingen, da gælder det i endnu højere Grad om den — og det forresten ikke blot for Indiens Vedkommende — at den hidtil har maattet undvære en videnskabelig Fremstilling. Her kan imidlertid et og andet uddrages af Dramaerne, og skjønt det er overmaade langt fra at være udtømmende, kan det dog give et lille Begreb om, hvad Plads omtrent Mimiken tog i den indiske Skuespilkunst.

At Forfatterne lagde megen Vægt paa den rent understøttende Mimik og Gestikulation, derom vidne tydeligt nok de meget talrige Angivelser af Bevægelser og andre Udtryk for Sindsstemninger, som findes i de fleste Skuespil, og som altid — hyppigt i højere Grad end hos moderne europæiske Forfattere — ere velovervejede og dramatisk virkningsfulde. Her blot et Par Exempler hentede fra *Çakuntalâ*'s første Akt (Hammerichs Oversættelse):

[Kong Dushyanta er paa Jagt efter en Gazelle].

KONGEN.

. . .

Vognstyrer, nu skal du se den falde!
(lægger en Pil paa Buen).

BAG SKUEPLADSEN.

Konge, fæld den ikke, fæld den ikke!

VOGNSTYREREN
(lytter og ser ud).

Ædle Herre! Nogle Eneboere træde imellem, just som Antilopen er kommen Dig paa Skudvidde.

KONGEN
(hastig).

Saa hold Hestene an!

VOGNSTYREREN.

Ja! (Han holder stille med Vognen).

EN ENEBOER
(træder ind, selv tredje, med opløftet Haand).

Konge! Den Gazel er fra vort Enebo, fæld den ikke, fæld den ikke!

— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

[Kongen er i Samtale med de tre Eneboerpiger og har spurgt om Sakuntala's Herkomst].

ANASUJA.

I de Dage, da Foraaret stiger ned paa Jorden, saa han hendes berusende Skikkelse og — (hun standser rødmende).

KONGEN.

Jeg fatter — Visselig! hun er født af en Apsarâs.

ANASUJA.

Ja, Herre!

KONGEN.

Hvor var det muligt andet?
Hvor kunde vel af et jordisk Liv
en saadan Skabning fødes?
Det straaleglimtende Lyn ej op
fra Jordens Tillie stiger.
(Sakuntala staar med nedslagne Øjne),

KONGEN
(for sig).

Min Længsel har lysere Udsigter! Alligevel, siden jeg har hørt hendes Veninde spøge med, at hun ønskede en Brudgom, er mit Sind fuldt af Tvivl og Ængstelse.

PRIJAMVADA
(ser smilende paa Sakuntala og vender sig derpaa mod Kongen).

Det synes, at min ædle Herre endnu har noget paa Hjerte.
(Sakuntala truer ad hende med Fingeren).

Sammenligner man disse Par Steder — der ere valgte i Flæng — med f. Ex. det shakespearske Dramas næsten totale Mangel paa mimisk Vejledning, kan man roligt deraf slutte, hvor forberedt, hvor forud beregnet, hvor lidet tilfældig og improviseret den indiske Fremstillingskunst har været; thi hvor ubetydelige de her anførte Gestusbetegnelser end kan synes at være — om de dybeste Sjælerørelser bliver der iøvrigt aldrig Tale i denne Literatur — hvor selvfølgelige, de end kunne forekomme den almindelige Læser, saa ser dog en Fagkyndig straks, at de kun synes selvfølgelige, fordi de i hvert Tilfælde træffe Sømmet paa Hovedet. Hvor meget siger ikke alene hin lille Parenthes: »Sakuntala truer ad hende med Fingeren«, og hvor maler den ikke, bedre end Ord kunde gjøre det, Pigens forelskede Forvirring og Fortrydelse over Venindens Aabenmundethed?

Men ogsaa mere selvstændig optraadte Mimiken. Jeg vil blot minde om enkelte Besynderligheder, som hurtig springe en opmærksom Læser af det indiske Drama i Øjnene. Digterne ynde ikke at berette om Ting, der én Gang ere foregaaede for Tilskuernes Øjne. Naar en saadan Beretning alligevel ikke kan undgaas, lade de den foregaa *mimisk,* det vil sige: vedkommende Person fortæller det skete stumt til den, der nødvendigvis skal vide det. Saaledes f. Ex. i »Lervognen« (Side 93):

[Det drejer sig om nogle Smykker, hvis Historie Tilskuerne kjende, de spørgende Figurer derimod ikke].

MAITREYA.

Saasandt som jeg er en Brahman, er det de samme.

CARUDATTA.

Held os!

MAITREYA
(sagte til Carudatta).

Skal jeg spørge, hvorfra de have faaet dem?

CARUDATTA.

Hvad kan det skade? (Maitreya spørger sagte Pigen, og hun hvisker til ham.) Hvad snakke I der? Skal jeg ikke høre det?

MAITREYA.

Nu skal jeg sige Eder det. (Hvisker det til ham.) . . .

En anden Besynderlighed, som det indiske Skuespil iøvrigt har fælles mèd baade det kinesiske og japanske, er den, at Forfatteren undertiden savner Ord for at skildre stærk Angst eller andre heftige Lidenskaber; han lader dem da simpelthen *besvime,* det vil sige, han overlader Skuespilleren mimisk at udtrykke det, som han mener Ord vilde være for svage til at

gjengive. Saaledes i »Lervognen«'s fjerde Akt, hvor Sarvîlaka fortæller Vasantasênâ og Madânikâ om sit Indbrud hos Cârudatta, uden at vide, at Vasantasênâ elsker denne. Han siger: Hør nu! I Gaar Morges hørte jeg, at paa Korsvejen boede Cârudatta, en Brahman —«

Her afbrydes Fortællingen ved følgende kortfattede scenariske Angivelse: »*Vasantasênâ og Madânikâ besvime*«. Det vil imidlertid have beroet paa Fremstillerinderne, om dette skulde blive latterligt — hvad det unægteligt synes at være ved Læsningen — eller ej. At Forfatteren kræver kraftige Udtryksmidler, viser Sarvîlaka's følgende Replik: »Kom til Dig selv, Madânikâ, kom til Dig selv! Hvad nu?

Du ryster over dit hele Legem i Din Angst,
og dine Øjne rulle i deres Huler vildt o. s. v.«

En Række *symbolske Gestus* har sikkert dannet Grundlaget for den hele mimiske Kunst, der dyrkedes med Iver som selvstændig Færdighed og ejede en Stab af dygtige Lærere [1]), blandt hvilke nævnes ingen ringere end selve Reformatoren *Buddha*. Vort Kjendskab til den symbolske Side af Mimiken er imidlertid saa godt som lig Nul. Kun et Par ganske enkelte varslende men uvilkaarlige Bevægelser nævnes udtrykkeligt og komme ideligt igjen i alle Stykker. En uvilkaarlig Trækning i højre Arm eller Øje var for Manden et lykkeligt Varsel, for Kvinden et ulykkeligt. Omvendt varslede en Trækning i venstre Arm eller Øje Lykke for en Kvinde, Ulykke for en Mand [2]).

---

[1]) »Hør, Herre Konge! Jeg har lært den mimiske Kunst fuldstændigt af en god Lærer, har givet Prøver derpaa og er blevet vel modtaget af Eder og Dronningen.« — Kongen og Danserinden, 1. Akt, S. 14.

[2]) »Hvad nu? *Mit højre Øje blinkede.* Dog Carudattas Nærværelse vil snart forjage min ugrundede Frygt.« Lerv. 6. Akt, S. 100. — »Ha! jeg fik et Værge, *i min Arm det trak,* alt er gaaet heldigt. O, saa er jeg frelst,« — 7. Akt, S. 113. — »Jeg kjender Aarsagen til denne Festdragt, og dog bæver mit Hjerte som en Vanddraabe paa et Lotusblad, og mit venstre Øje blinker bestandig spaaende mig Lykke.« Kongen og Danserinden, 5. Akt, S. 75 og mange andre Steder.

Derimod lade selvstændige smaa mimiske Intermezzi sig uden Vanskelighed opspore i adskillige af Stykkerne, hvor de ikke synes at have haft andet Maal end selve den Kunst, hvormed de udførtes. Den lille Episode med Bien i *Çakuntalâ*'s første Akt er alt tidligere nævnt, og hvorledes en saadan Scene blev udført, kunne vi delvis lære af »Kongen og Danserinden«. I dette Stykke skal nemlig *Mâlavikâ,* Elskerinden i Stykket, netop vise sin mimiske Kunstfærdighed for Kongen, og dette gaar da saaledes for sig, at hun først synger følgende lille Digt:

»Hjærte, vær uden Haab! Hvor skal den Elskte jeg finde?
Dog mit Øje, der sitrer, spaar en lykkelig Stund.
Svart jeg savnede ham! O Herre! vid, din Slavinde
længes alene mod Dig, tørster efter din Mund.«

Derpaa staar der i den scenariske Bemærkning, at hun *»dansende fremstiller de samme Stemninger«.* Kort efter følger den tilstedeværende *Nonnes* Bedømmelse af Præstationen, og i denne ligger en ret anskuelig Antydning af, af hvad Art denne mimiske Dans var. Hun siger:

Alt, hvad I viste os var dadelløst;
hver en Bevægelse sagde saa tydelig
Følelsen, som den betød.
Foden betegnede Tempoet lydelig,
hvergang det Stemningen bød,
just efter Reglerne for hendes Videnskab
Armenes Runding var blød,
Lidenskab avlede stærkere Lidenskab,
Ja! det var Kjærligheds Nød.«

De mimiske Intermezzi, som aabenbart udgjorde en Hovedattraktion ved Forestillingerne, indblandedes ofte paa en Handlingen ret uvedkommende Maade, ja selv hvor de skulde synes at hæmme den dramatiske Spænding. Saaledes i Indbrudsscenen i »Lervognen« (3die Akt), hvor Tyven pludselig og uden rimelig Hensigt bliver stukket af en Snog, derpaa »udtrykker, hvorledes Giften piner ham« og endelig, efter at have bundet sin Offersnor (det er en Brahman, der stjæler) om Fingeren, erklærer: »Jeg har helbredet mig, jeg er rask igjen.« — Ligeledes i samme Scene, hvor Lampens Lys gjør ham bange. Han siger da: Hvor Lampen lyser! Jeg har et ildsøgende Insekt til at slukke Lampen med. Nu er det Tid og Sted til at bruge det. Nu har jeg ladet det flyve. Det svæver over Lampen i smukke Kredse; nu gik den ud ved Blæsten, som det gode Dyr gjorde med sine Vinger. Hvilket Mørke her er blevet.«

Aabenbart har her hverken været nogen lysende eller slukket Lampe, langt mindre noget ildsøgende Insekt. Det hele har været et lille Nummer, som paa en Gang kunde give Skuespilleren Lejlighed til at vise sin mimiske Duelighed og skænke Scenen den Lokalfarve, som Dekorationsvæsenet savnede.

Et lignende endnu mere udførligt Nummer er Vognstyreren *Sthâvaraka*'s i samme Stykkes sjette Akt. [1])

Den indiske Skuespilkunst er paa en Gang grundig og

---

[1]) *Sthâvaraka (kjører en Vogn ind.)* Jeg har faaet Befaling af Kongens Svoger, Sansthânaka, at jeg hurtig skal komme med hans Vogn til den gamle Have, Pushpakarandaka. Nu kjører jeg da derhen! Træk, Oxer, træk! *(Han kjører videre og ser sig om.)* Hvad! Vejen er spærret af Bøndervogne. Hvad skal jeg nu gjøre? *(Raaber hovmodig:)* Hej! hej! Ryk væk! *(Lytter.)* Hvad siger I? »Hvis Vogn det er?« Det er Kongens Svoger, Sansthânaka's Vogn. Ryk derfor væk i en Fart! *(Ser sig om.)* Hvem var han der, der skjulte sig, da han saa mig og løb sin Vej for mig ligesom en uheldig Spiller for Bankøren? Hvem kan det dog være? Dog, hvad kommer det mig ved? Jeg skal skynde mig. Hej, hej, Bønder! Kjør til Side! Hvad siger du? Skal jeg vente lidt

overfladisk. Den er overfladisk, forsaavidt som den ikke giver sig i Kast med Sjælelivets dybeste Rørelser, men bestandig maa holde sig til de lette smilende eller blødt sentimentale Stemninger. Den er grundig, forsaavidt som den udpensler de forhaandenværende Opgaver med en utrættelig Flid og Nøjagtighed og af sine Dyrkere kræver en særdeles omhyggelig Fordannelse.

Skuespillerne udgjorde, i alt Fald paa det klassiske Dramas Tid, en selvstændig Stand. Adskillige Ytringer i Skuespillene tyde derpaa, saaledes bl. a. Direktørens Ord i Prologen til *Ratnâvali:* »Jeg maa ogsaa gjøre Eder opmærksom paa, at vi for vor Part har nogen Erfaring i Theatervæsenet, hvorfor jeg ogsaa haaber, at den gunstige Lejlighed, der her er givet mig til at fremtræde for en saa fornem Forsamling, i Forbindelse med et saa kosteligt Digterværk, dygtige Skuespillere og lignende Midler til at tilfredsstille Eder, vil skaffe mig alt det Udbytte, jeg ønsker.«

Man ser tillige heraf, at det var Direktøren, der havde Risikoen ved Forestillingerne. Derimod behøvede han ikke altid at være Indehaver af Hovedrollen. Han kaldtes, som alt bemærket, *Sutradhâra,* hvilket Navn er forskjellig fortolket, mest som den, der forestod Theatrets Bygning, Opstilling; mere plausibel er dog den Hypothese, der vil vide, at Navnet er laant fra de omvankende Marionetspillere, og at dets Grundbetydning er »den, der trækker i Snorene.« Sutradhâra'en bliver paa denne Maade *Theaterlederen,* som indstuderer Styk-

---

og hjælpe dig at dreje Hjulet? Ho, ho! Passer det sig for mig, Kongens Svogers Kusk? Dog, den stakkels Mand er ganske alene, jeg vil hjælpe ham. Jeg kan lade Vognen staa her ved Døren til den ærværdige Carudatta's Have. *(Han gjør saa.)* Nu kommer jeg. *(Han gaar ud.)* Lervognen S. 99. — Overflødigt er det vel at bemærke, at om Vognstimmel, Bønder o. l. har der ikke været Tale. Det er Monolog med mimisk Ledsagelse.

kerne, instruerer Skuespillerne og tillige bærer det økonomiske Ansvar. [1])

Hvad Skuespillerstandens sociale Stilling betræffer, da ere Udsagnene herom meget modstridende. Nogle vidne om, hvor højt ansete Skuespillerne vare, hvorledes de hyppigt hørte til den øverste Kaste, Brahmanernes, hvor velstaaende de vare o. s. v. Andre fortælle, at de ligesom vilde Svin, Slanger og Padder staa helt udenfor Kasterne, et af deres Navne var *Kuçîlava,* det vil sige, den som har slette Sæder, og i en Beretning fra det 7de Aarhundrede staar: »Slagtere, Fiskere, *Skuespillere,* Bødler og Skarnagere vises ud af Byerne og deres Boliger blive dem bestemt angivne. Naar de drage til og fra Landsbyerne, holde de sig paa venstre Side af Vejen.« [2])

Mulig kunne disse tilsyneladende saa skarpe Modsigelser dog ret godt forenes. Der har nemlig aabenbart existeret to Arter af Skuespillere i Indien. En fornem, dannet, veloplært og velset Klasse, som holdt til i de store Byer, ved Hofferne, og som spillede de fine klassiske Dramer, vare Venner med Digtere og Filosofer og ikke uden Anseelse ved Hove. Og en anden vagabonderende, fattig og forskudt Klasse, som drog fra Landsby til Landsby og opførte deres frygtelig og ganske utilsløret uanstændige Farçer — hvis Levned ikke var stort anstændigere end deres Repertoire, og som vare saa skyede som i sin Tid »Natmandsfolkene« i Europa, saa at ordentlige Folk end ikke vilde gaa paa samme Side af Vejen som de af Frygt for blot at røre ved disse urene Dyr. Henfører man de anerkjendende Vidnesbyrd til den første Klasse og de nedsættende til den anden, tror jeg, man faar den rimeligste Forklaring paa dette lidt dunkle Forhold. I et hvert Fald kan

---

1) Shankar Pandit: Vikramorvaçi, notes, p. 4, cit. af L. v. Schroeder a. V S. 600.

2) Hiouen-thsang: Mémoires sur les contrées occidentales, t. I. p. 66, trad. p. Julien. Cit. af du Méril I p. 218 n. 3.

der vistnok gaas ud fra, at Indiens Skuespillerstand gjennemgaaende stod højere end de andre asiatiske Landes, ligesom deres Kunst sikkert var ædlere og finere. Eller med andre Ord: hvad der i disse andre Lande var den blotte Underholdning, Morskab for Mængden, er i Indien hævet op i den virkelige Kunsts Sfære.

---

ANDET AFSNIT.

# DEN GAMMEL-KLASSISKE SKUESPILKUNST.

---

# DET GRÆSKE THEATER.

---

## I.

### DRAMAET.

*Den græske dramatiske Kunsts Opstaaen af Dionysosfesterne. Det bakkhiske Optog og Bukkesangene. Phallosdyrkelsen. Tragedie og Satyrspil. Thespis og hans Reformer. Den klassiske Tragedies Form og Typer. Komediens Oprindelse og Udvikling. Den politiske Komedie og det borgerlige Situationslystspil.*

Om noget Lands Theater er er autochtont, er det sikkert Grækenlands. Næppe noget andet Folk har frembragt et mere oprindeligt og mere nationalt Drama. Og dog frembyder den græske Skuespilkunst i sit Udspring og sin Udvikling paafaldende Analogier med andre Folkeslags. Ikke blot saaledes at forstaa, at det græske Theater ligesom andre er opstaaet ud af de religiøse Fester; men selve disse Fester og mange af Gudsdyrkelsens Ceremonier minde os om, hvad vi kjende af Naturfolkenes Kultus. Vi gjenfinde de samme blodige Menneskeofringer, de samme hemmelige Selskaber med deres mystiske Indvielser og deres vilde Naturfester, de samme Danse og Sange og de samme Forklædninger og Masker. Det er ifølge Sagens Natur vanskeligt at komme til Bunds i de hemmelige Selskabers egentlige Formaal, men nogen *Væsensforskjel* synes dsr dog ikke at være mellem f. Ex. Areoiernes store Forbund

paa Sydhavsøerne og saa de eleusinske Mysterier eller Kabeirernes Laug paa Samothrake. Det var religiøse Selskaber til gjensidig Støtte med hemmelighedsfulde og skumle Optagelsesceremonier, skikkede til at indgyde Medlemmerne Rædsel for at bryde deres Forhold til Lauget, men ogsaa med lyse, muntre Fester, hvor man drak og sang Dage og Nætter i Rad.

Grækerne var et levelystent Folk, og deres Fester var talrige. De havde ingen ugenlig Hviledag, svarende til vor Søndag eller Jødernes Sabbath. Men derfor glemte de ikke deres Guder, og hver af de fornemste af dem havde sin Fest og tilbades paa sin Maade. Bøn, Tvætninger, Faste og Ofringer vekslede med Drikkelag, Lege, Sange og Danse, alt til Gudens Ære. Den mest folkekære af Guderne, ialtfald den, for hvem der holdtes de fleste Fester, var *Dionysos* eller *Bakkhos,* som han ogsaa kaldtes.

Han dyrkedes som den *skabende Naturkrafts* Gud; det var ham, som befrugtede Vinrankerne, modnede Druerne og fik Træerne til at skyde Knop. Vinen, det var Grækenlands Rigdom. Naturligt derfor, at man paa Landet og i Byen fejrede den mægtige Gud med talrige Fester, snart naar Vinen var perset, eller naar den var afgæret og det første Bæger smagtes af den nye Most.

Aristofanes skildrer i »Acharnerne«, hvorledes en Bonde og hans Familie, alene for sig selv, fejre en Dionysosfest. Der begyndes med en Bøn og derpaa vandrer Familien i Procession til Offerstedet, først Datteren som Kanephor[1]) med Offerkurven paa Hovedet, bag efter Slaven med Phallos, Frugtbarhedens Symbol, og tilsidst Husfaderen, der istemmer en kraftig phallisk Sang, medens Bondekonen er det beundrende Publikum, der fra Husets Tag følger Processionen. Aristofanes

---

[1]) Kanephorer kaldtes de Jomfruer, der ved Demeter- og Dionysos-Festerne udvalgtes til at bære Kurvene med Offergaverne.

har ment at ironisere over de tarvelige Landsbyfester, der unægtelig faldt igjennem ved Siden af de pragtfulde athenien- siske Dionysier, men derved har han givet os et Middel i Hænde til at bedømme, hvorledes disse storartede Fester har været i deres oprindelige og simpleste Form. Thi i denne lille Privatfest er indesluttet hele Dionysiernes Kerne: Bønnen, Processionen, Phallossymbolet, Dithyramben og Ofringen.



Fig. 13. Dionysiske Festceremonier.

I Tiden før det græske Dramas Tilblivelse maa vi tænke os den Del af Dionysosfesterne, som interesserer os, nemlig Processionen og Ofringen, at være foregaaet omtrent saaledes som det nu skal beskrives. [1])

---

[1]) Jeg resumerer her de forskjellige Fester, da det vilde føre for vidt at komme ind paa Forskjellen mellem de landlige og stadlige Dionysier, mellem Lenæerne og Anthesterierne. Udførlige Oplysninger herom finder man bl. a. i Paul Stengel: Die griechischen Sakralalterthümer (Jw. v. Müller: Handbuch der klass. Abterthumswissenschaft, Bd. V.) eller i H. Blümner: Leben und Sitten der Griechen Bd. III.

Hovedpunktet i Festen var *Ófringen* og omkring denne grupperede sig de øvrige Ceremonier. Til Dyonysos ofredes oprindelig et Menneske, men senere, da Sæderne mildnedes, erstattedes Mennesket af en Buk (Tragos). *Processionen* tjente til at føre Dyret højtideligt til Offerstedet. Undertiden knyttedes ogsaa til Processionen det symbolske Bryllupstog, som førte Basilinna (ɔ: Archon Basilevs' Hustru) til Templet, hvor hun skulde ægte Dionysos. I et hvert Tilfælde var Processionen af ren religiøs Art og Deltagerne i den opfyldte et officielt religiøst Hverv. Et af Hvervene var det at forestille Dionysos selv, naar man da ikke nøjedes med at bære hans Statue i Procession. Han tænktes — og fremstilledes — som en skægget, langhaaret, moden Mand [1]) (Fig. 14); to smaa Horn spirede frem paa hans Pande og vidnede om hans utvingelige Energi; i Haanden havde han en blomstrende Thyrsestav som et Billede paa Foraaret og den eviggrønne Epheukrans, der smykkede hans Hoved, viste, at hans altid virksomme Kraft ikke anfægtedes af de skiftende Aarstider; en uhyre Phallos, Tegn paa hans voldsomme skabende Evne, bares foran ham i en Kurv eller paa Enden af en Stang. Foran Guden gik festklædte, bekransede Jomfruer, bærende Offerkurven paa de ranke Hoveder, og efter ham fulgte en sælsom broget Skare af Bakkhanter, fantastisk udklædte som Satyrer i Bukkeskind, som drukne *Ithyphaller* [2]) med løsthængende, vinplettede Kapper og Ansigtet indsmurte i Bærme eller Morbærsaft, symbolsk mindende om Dionysos' voldsomme Skaberkraft og Vinens hidsende, vildskabsvækkende Indflydelse. Men i Følge Dogmet om hans blodige Død og sejrrige Gjenopstandelse var Vin-

---

[1]) Fremstillingen af Bakkhos som en kvindagtig Yngling, lige udtraadt af Drengeaarene, er senere.

[2]) Saaledes kaldte efter deres lige (ἰθύς = lige, ret) opstaaende Phallos, lavet af Figentræ eller rødt Læder.

guden ogsaa *Dødens Betvinger* og de Døde hørte derfor ogsaa med til hans Triumftog. En Del Bakkhanter fremstillede disse uhyggelige Gæster fra Underverdenen. Med Blyhvidt gav de deres Ansigter Dødens Bleghed eller skjulte dem helt under folderige Ligklæder, som senere sloges tilside for at aabenbare hæslige og afskrækkende Dødningemasker. Disse sidste Deltagere i Toget var de eneste, der ikke bar det offici-

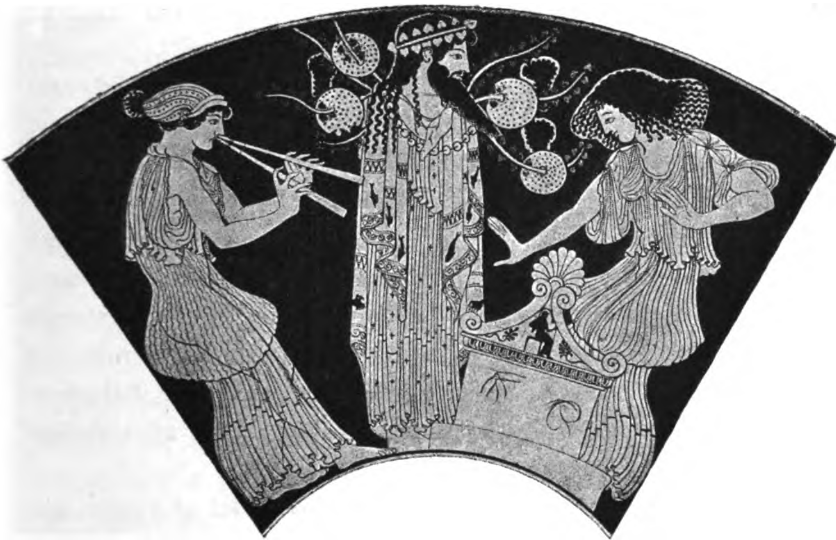


Fig. 14. Dionysosherme og Alter (Vasemaleri).

elle Festemblem, Phallos; de døde betragtedes nemlig som kjønsløse.

I vild Dans bevægede dette Optog, *Pompê,* af Satyrer, vinbegejstrede Ithyphaller og ligklædte Dødninge sig til Offerstedet og her udførtes, medens Dyret beredtes til Takofferet, Sange og Danse til Gudens Ære. Sangen, som beskrev Træk af Dionysos' Livshistorie, kaldtes *Dithyramben* og udførtes med ledsagende Fløjtespil og Dansebevægelser omkring Alteret af

Satyrkoret og dets Forsanger, *Eksarchon.* Det folkelige Navn paa Satyrerne var *Tragoi,* d. v. s. Bukkene, derfor hed Koret det tragiske Kor, Bukkekoret og Sangen, de sang, Tragoedia, Bukkesangen. Denne Bukkesang er altsaa det folkelige Navn for Dithyramben[1]) og det vi kalder den græske *Tragedie* er direkte udgaaet fra disse Korsange. Grundlaget for denne Art Skuespil var netop ogsaa Koret, som selv efter at Deltagerne hørte op udelukkende at forklæde sig som Satyrer, bibeholdt det folkelige Navn Bukkekoret eller det tragiske Kor.

Det egentlige Satyrkor uddøde dog ikke, fordi det omformedes til Tragediens Kor. Det bevaredes i den særegne Skuespilart, *Satyrspillet,* men skiftede samtidig Navn og kaldte sig *Satyrikos Choros,* det *satyriske Kor.*

Saaledes udviklede sig af den strængt officielle, gejstlige Del af Bakkhosfesten *Tragedie* og *Satyrspil.* Efterhaanden som Satyrernes og Ithyphallernes Sange og Danse antog bestemte Former og Rhytmer, krævede deres Udførelse ogsaa mere og mere særlig uddannede og særlig dertil egnede Folk. Bakkhoskoret kom derved til at danne en Art Stab af virkelige Sangere og Dansere.

Men Side om Side med denne religiøse Del af Festen gik en verdslig, uofficiel Bevægelse, der skulde blive Fader til den lystige attiske Komedie. Til det udklædte og forud arrangerede Bakkhostog sluttede sig snart en frivillig Skare af begejstrede Dionysos- og Phallos-Tilbedere, som uden at høre til Gudens egentlige Følge, dog var mere end de almindelige Tilskuere. I lystig Flok *(Komos)* drog de, mest til Vogns, rundt i Staden, sang deres Sange til Phallos Ære *(Phallika)* og kastede Vittigheder i Grams til den sammenstimlende Mængde, der ikke lod det mangle paa Svar. Disse Phallos-Løjer blev snart en

---

[1]) Baumeister: Denkmäler des klassichen Alterthums. I., S. 383,

staaende og meget yndet Del af Festprogrammet, Sangene, der oprindelig var improviserede, indstuderedes af et Kor af de lystige unge Mennesker, hvilket efter Navnet paa den omstrejfende Flok, *Komos,* fik Navn af det *komiske* Kor,[1]) medens deres Sange kaldtes *κωμῳδία,* Komoedier.

De unge Mænd, hvoraf Koret bestod, mødte i den første Tid i deres almindelige borgerlige Dragt; senere anlagde de et Slags ensartet Kostyme, en Tunika af hvid Uld og en plump Kappe af sammensyede Skind. De var umaskerede, men havde om Hovedet en Krans af Violer og Vedbend, og Duske af Thimian og Akanthusblade faldt ned over deres Hoveder og gjorde Ansigterne ukjendelige. Endvidere havde de en Phallos[2]) bunden ved Bæltet eller hængende om Halsen. De kaldtes derfor ogsaa *Phallophorer,* Phallosbærere.

*Tragedie* og *Komedie,* disse to folkelige Navne, holdt sig Oldtiden igjennem som Betegnelse for det alvorlige og lystige Skuespil, og den nyere Tid gjenoptog dem i Renaissanceperioden med væsentlig den samme Betydning. Som det ses udgik de begge af Dionysosdyrkelsen. Men det er værd at lægge Mærke til, at medens Tragedien og Satyrspillet var en integrerende Del af Gudstjenesten og som saadan behandlede — dels alvorligt, dels parodierende — Gudernes overnaturlige Skæbner og Tildragelser, der intet havde med det virkelige Liv at gjøre, var Komedien oprindelig kun en lystig improviseret Vittighedskamp mellem ikke-gejstlige Festdeltagere, en Vittighedskamp, i hvilken man skaanselløst søgte at ramme hinandens svage Sider, men i hvilken det ogsaa gjaldt om ikke at føle sig saaret, selv om Slagene sved nok saa haardt.

---

[1]) *χορὸς κωμικός*

[2]) Phallos var dog ikke her som hos Ityphallerne et Symbol paa den skabende Kraft hos Dionysos og derigjennem et religiøst Festemblem, men snarere en Art Amulet til Beskyttelse mod Hekseri o. l. saaledes som phalliske Figurer endnu i Sydeuropa bruges og som man den Gang anbragte over Døre, om Halsen paa smaa Børn, paa Gravsteder o. s. v.

Se E. du Méril: la comédie I.

Denne væsensforskjellige Karakter bibeholdt de senere udviklede to Kunstformer i Tidernes Løb og Tragedien vedblev at fremstille Guders og Heroers Levnedsløb, medens Komedien stadig tog Sigte paa Samtidens Latterligheder og det daglige Livs Tildragelser. Paa hvad Maade og i Løbet af hvor langt et Tidsrum Satyrernes Dithyrambe og Ynglingeflokkenes phalliske Løjer udviklede sig til det, vi nu er vante til at betragte som et Drama, det er endnu og vil vel formodenlig altid blive uoplyst, forsaavidt som man ikke kjender de Overgangsformer, som nødvendig maa have eksisteret.

Hovedmomenterne i denne Omformningsproces ligger i: 1) Opgivelsen af Korets udelukkende satyriske Karakter, som hænger sammen med, at Dithyramben ikke mere beskæftiger sig med Dionysos' Liv alene, men ogsaa besynger andre Heroers Liv og Bedrifter; 2) Forsangerens Overgang fra at være en episk Besynger af andres Hændelser til selv at forestille den besungne Helt og gjengive hans Lidelser som sine egne; 3) Indførelssn af en regelmæssig Handling. [1])

Literaturhistorien har, som anden Historie, sine Myther, og en af de mest rodfæstede og i den almindelige Bevidsthed mest udbredte er den om *Thespiskarren*. Thespis var »Opfinderen« af Skuespilkunsten i Grækenland og drog paa sin Karre Landet rundt og spillede paa samme berømte Karre sine Tragedier. Mythen stammer fra Horats, [2]) og har det tilfælles med mange andre Myther, at der ligger noget til Grund for den, men at just det, som mest bider sig fast i Folks Hukommelse, er Opspind. »*Karren*« maa opgives og Vignettegnere til Theaterhistorier burde alt for længe siden have fundet et andet Motiv end den fantastiske Legetøjsvogn, som hidindtil har været staaende for dem alle. Hvad vi ved om Thespis er yderst

---

[1]) Sml. A. & M. Croiset: Histoire de la littérature grecque. Tome III, p. 34.
[2]) Ars poetica 275—77.

lidet og det lidet er endda næppe helt paalideligt. Han levede i det sjette Aarhundrede f. Chr. og var, hvad man den Gang kaldte *Danser,* [1]) d. v. s. han indstuderede Dansen og Sangene, som han tillige forfattede, med Bakkhoskoret. Naturligvis har Thespis ikke »opfundet« hverken Skuespilkunsten eller Tragedien, der var en langsom Udviklings Resultat, men mulig var han den første eller en af de første, der vovede at bryde med Traditionen og indførte nye Heltesagn i Bakkhosdithyramberne og endog vovede selv at fremstille disse Helte som levende og talende Personer, en Reform, der i Begyndelsen ikke vandt Behag hos de gamle Atheniensere — thi til Athen bragte Thespis, der, født paa Landet, [2]) mest optraadte ved landlige Dionysier, omkring Aar 535 sine Tragedier — fordi de fandt det næsten gudsbespotteligt, at se de gamle Heroer gaa om lyslevende og tale Ord, som de maaske aldrig havde talt. Dog de Yngre og det store Folk jublede over denne Spillemaade og Thespis fandt snart mange Efterlignere, som til hver Dionysosfest fremstillede sig med deres Tragoedier for at kappes om Publikums Gunst.

Til Thespis' Navn er endvidere knyttet Opfindelsen af Masken; men heller ikke denne Opfindelse tør vi lade ham i ubeskaaret Besiddelse af. Vi have set i Afsnittet om den primitive Skuespilkunst, at Masken allerede hos meget uudviklede Folkeslag bruges som Mystificeringsmiddel ved religiøse Danse og det er næppe sandsynligt, at ikke Grækerne i det Tidsrum, da Thespis virkede, skulde have kjendt og benyttet den, da de jo iøvrigt udklædte og formummede sig. Derimod er det muligt, at han, saaledes som det ogsaa berettes, har indført *nye* Masker og navnlig, at han har fundet paa at veksle Maske efter de forskjellige Personer, som han forestillede.

---

[1]) *ὀρχηστής;* se Alb, Müller: Lehrbuch der griechischen Bühnenalterthümer p. 220.
[2]) I Ikaria, ikke langt fra Marathon.

Traditionen tillægger ham Brugen af tre forskjellige Ansigtsformummelser; den ene bestod i et Sminkelag af Blyhvidt, den anden i et lignende af Portulak, den tredje var en Maske af fint malet Lærred.

Af hvad Art de Figurer var, som Thespis fremstillede under disse Masker, derom kan vi ikke gjøre os nogen Forestilling, idet intetsomhelst af hans Digtninge er bevaret. Ogsaa af hans nærmeste Efterfølgere *Choirilos, Pratinas* og *Phrynichos* er saagodt som alt gaaet tabt. Kun enkelte spredte Brudstykker lade os ane, at Phrynichos ikke med Urette vandt og selv længe efter Døden bevarede sit store Navn som Digter. Alle var disse Mænd »*Dansere*«, og alle optraadte de som Skuespillere eller Sangere i deres egne Skuespil. Dog maa det vel erindres, at om noget egentlig Drama i vor Forstand er Talen ikke endnu. Vekselsange mellem Koret og dets Forsanger, saaledes maa vi tænke os de græske Skuespil før Aischylos, hvad enten de kaldtes Tragedier eller Satyrspil. Først med Aischylos begynder den græske Skuespilkunst og det græske Dramas egentlige Historie, ikke blot fordi vi med ham træde ud fra Sagnenes og Formodningernes Halvmørke til Kjendsgjerningernes klare Dagslys, men fornemmeligst, fordi under ham Drama, Theater og Fremstilling for første Gang krystallisere sig i de klassiske Former som de bevare væsenlig uforandrede gjennem hele den klassiske Oldtid.

Vi skal ikke her forfølge det græske Dramas Historie, en Opgave, der falder udenfor nærværende Bogs Plan. Skuespilkunstens Historie ser den dramatiske Digtning under Synspunktet »Repertoire« og som saadant skal her kun mindes om enkelte ydre Ejendommeligheder ved de græske Theaterstykker, samt antydes de Opgaver, som de stillede Skuespilleren.

Det er allerede sagt, at der paa den græske Skueplads spilledes tre Arter af Dramaer: *Tragedie, Satyrspil* og *Komedie.*

Medens Komedien allerede fra første Færd dannede et afsluttet Hele og opførtes særskilt, blev det Brug at give Tragedien en tredelt Handling, det vil sige: man behandlede en Sagnkreds i tre Dramer, der hver for sig dannede et Hele, men dog i Tidsfølge og Emne var forbundne til et sammenhængende Arbejde. Saadanne tre forbundne Tragedier kaldtes en *Trilogi.* De opførtes i Træk og paa samme Dag; og efter denne tunge Kost serverede Digteren gjerne en lille Dessert, *Satyrspillet,* der ogsaa behandlede et Sagnemne, men i lystig parodierende Form.[1]) En saadan Forening af fire Skuespil kaldtes en *Tetralogi.*

Forbindelsen mellem de enkelte Stykker er kun bevaret hos *Aischylos,* af hvem vi endnu have en hel Trilogi, derimod findes den hverken hos *Sofokles* eller hos *Euripides,* idet vel stadig tre Tragedier opføres i Træk efter hverandre, men den indre Sammenhæng er løst og hvert Stykke danner et for sig afsluttet og de andre to uvedkommende Hele.

Grundforskjellen imellem den antike og den moderne Tragedies Bygning ligger imidlertid ikke i denne særegne Forbindelse af de tre eller fire Stykker, der kun beroede paa, at Grækerne, der intet stadigt Theater havde, krævede længere Forestillinger, end vi nu er vant til. Det, som hovedsagelig adskiller det græske Sørgespil fra vort, er Anvendelsen af *Koret.* Udsprungen af Bakkhantkoret bevarede Tragedien bestandig dette som sin Hovedbestanddel, om end den i Tidernes Løb modificerede det oprindelige Satyrkor saaledes, at det komiske eller barokke Element, som dette oprindelig forud-

---

[1]) Af samtlige græske Satyrspil er kun et eneste bevaret, Euripides' morsomme »Kyklopen«. Det skildrer Odyssevs' Besøg hos Kyklopen Polyphemos paa Sikelien, hvor Silen og hans Sønner (Satyrkoret) holdes fangne. Det behandler i raske komiske Træk Homers Fortælling om hvorlunde Odyssevs, efter at have drukket Kyklopen fuld i den medbragte Vin, støder hans eneste Øje ud og saaledes frelser sig og sine Kammerater fra Døden.

satte, senere hen ganske forsvandt, og Tragedie blev enstydigt med det alvorlige Drama.

Hos *Aischylos* i hans tidligere Tragedier, det vil sige de, som fremkom inden Aar 468 f. Chr., det Tidspunkt, da *Sofokles* opførte sit første Drama, er Koret endnu det helt overvejende, i den Grad, at disse Digtninge i Virkeligheden er at betragte som Overgangsformer til den egenlige Tragedie. Læser man et Stykke som »*de Bønfaldende*«, der anses for det første af hans kjendte Arbejder, faar man Indtrykket af et rent embryonisk Drama. Hele Handlingen er den, at Danaiderne (Danaos' Døtre) anraabe Argeiernes Konge om Bistand mod deres Fættere, Ægyptiaderne, for hvis Bejlen de ere flygtede til Grækenland. Hjælpen tilstaaes dem og dermed er Stykket ude. Det »dramatiske« i dette og lignende Stykker bestaar altsaa kun i, at der føres Samtaler mellem Koret og andre Personer, men hele Hovedvægten ligger paa Danaidernes rent lyriske Klagesange. Hos *Sofokles* udvikler Dialogen og det dramatiske Moment sig til virkelig Handling uden at denne dog endnu helt tager Magten fra Korets Lyrik og dets direkte Indgriben i Begivenhedernes Gang. Hos *Euripides* derimod er Korets Rolle faktisk overflødig; det optræder hos ham kun ræsonnerende, udtalende Forfatterens Mening og Stykkets Moral, men ikke mere optrædende som en nødvendig Hovedperson, langt mindre som den egenlige Basis og væsenlige Anledning til hele Tragedien.

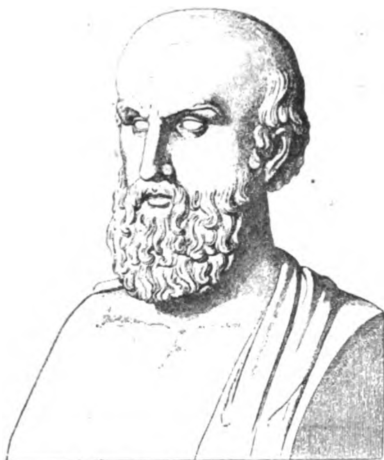


Fig. 15. Aischylos.



**Fig. 16. Sofokles.**

En anden ydre Forskjel mellem vore og de græske Sørgespil er den, at der hos de græske ingen Aktinddeling findes; Stykket bliver ustanseligt ved indtil det er færdigt. Dog falder det i visse Hovedpartier, der hver især afbrydes af Korsange. Disse Dialogens Hovedpartier, der var af højst forskjellig Længde,[1]) kaldtes *Episoder,* og lignede forsaavidt vore Akter, som Dialogen ved deres Slutning afbrødes for at vige Pladsen for Musik, men dog ikke saaledes, at den egenlige Handling dermed holdt op for at give Tilskuerne Hvile. Iøvrigt var den græske Tragedie, navnlig da i de ældste Tider, ikke stort længere end en lang Akt af et moderne Skuespil.

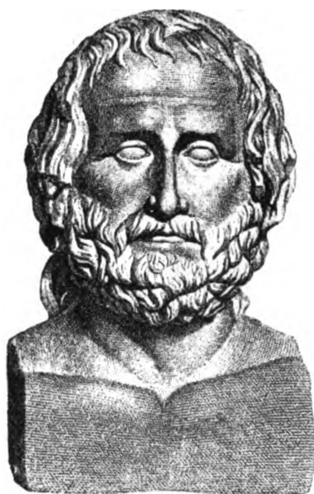


Fig. 17. Euripides.

De fleste af Aischylos' Tragedier tæller saaledes ikke mere end 1000—1100 Vers. Sofokles er noget mindre kortfattet; »Kong Oedipus« er 1500 Vers lang og »Oedipus i Kolonos« endog 1800.

Hvad de Typer angaar, som Tragedien gav Skuespillerne at fremstille, da maa det stadig erindres, at det alvorlige Drama som Led i Gudstjenesten ikke sysselsatte sig med Menneskenes Færden og Liv; det var Guders og Heroers store og tunge Skæbner, overmenneskelige Lidenskaber og dybe, mægtige Følelser, som her gav sig Udtryk i de brede lyrisk-pathetiske Ord. Der tilstræbtes ingen realistisk Gjengivelse af Menneskets sjælelige og legemlige Liv, og naar dog disse

---

[1]) I »Perserne« (Aischylos) er første Episode 476 Vers, anden 34; i »de Syv imod Thebe« anden Episode 349, tredje 28.

gamle Digtninge forekomme os saa ægte menneskelige og saa natursande, er dette snarest mod Digterens Vilje. Udførelsen af dem, til hvilken vi længere hen skal komme tilbage, viser tydeligst, hvor uvirkeligt, overnaturligt man ønskede, at Tragedierne skulde fremtræde.

*Komedien* var, som vi have set, af Herkomst ikke saa højt paa Straa og den skulde i Følge sin Karakter synes at byde rigere Anledning til Menneskefremstilling.

Hvorledes Phallophorernes Sange, Danse og Vittighedskampe udviklede sig til det, vi kalder den attiske Komedie, derom ved vi endnu mindre end om Tragediens Udvikling. Efter Overleveringen skal Grækenland have frembragt 252 komiske Skuespilforfattere, men af al denne Rigdom er kun enkelte Stykker af siger og skriver *én* Digter bevarede. Af de andre er kun enkelte Brudstykker og Citater tilbage, som ikke kunne give os andet end et meget mangelfuldt Begreb om Udviklingens Gang. Dog have vi i Plautus' og Terents' romerske Efterligninger en nogenlunde paalidelig Norm, efter hvilken vi, sammenholdt med de bevarede Brudstykker, danne os et Billede af den nye attiske Komedie.

Det græske Lystspil falder nemlig i to Afsnit [1]): 1) *den gamle attiske Komedie* og 2) *den nye,* som baade efter Form og Indhold er yderst forskjellige, ganske anderledes forskjellige end Tragedierne fra de samme Perioder. Den gamle Komedies Blomstringstid falder imellem Aarene 454 og 404 f. Chr. og de Navne, der bære den, ere *Kratinos, Eupolis* og fremfor alle *Aristofanes.* Skjønt vi kun kjende elleve af de fireogfyrretyve Stykker, som Aristofanes skal have skrevet, og slet ingen af de andres, ved vi dog nok om dem til at kunne se, at disse

[1]) Adskillige Forskere, selv fra den nyeste Tid, bibeholde endnu Inddelingen i tre Perioder 1) Den ældste Komedie, 2) Middelkomedien og 3) den yngre attiske Komedie, skjønt det er godtgjort, at Begrebet Middelkomedie er en Opfindelse af Grammatikerne paa Kejser Hadrians Tid.

kaade gamle Stykker, hvis Komik har holdt sig trods det Par Tusind Aar, de have paa Bagen, havde en dobbelt Karakter. Enten vare de en Art Parodikomedier, som travesterede de samme Emner, som Tragedien behandlede paa alvorlig Vis, i saa Fald ikke uden ved Korets Sammensætning forskjellige fra Satyrspillet; eller ogsaa hentede de deres Stof i Samtidens politiske, sociale eller literære Forhold og kan i denne sidste Form bedst sammenlignes med det, som den allernyeste Theaterhistorie forstaar ved *Revyer.* Dog var det rigtignok Revyer, der vare undfangede med adskillig mere Aand og Fantasi, udførte med adskillig mere Kunst og Omhu [1]) end vore forsorne folkelige Døgnskuespil. Det var brede Satirer over almen bekjendte Forhold og Personer, som med ubegribelig Dristighed og tøjlesløs Kaadhed i rent barokfantastiske Forklædninger hudflettede selv de højeststaaende i Landet. [2]) Hvad enten den imidlertid optraadte som Parodi eller som Samfundssatire, bevarede den gamle attiske Komedie fra sin phalliske Oprindelse en løssluppen Obscoenitet saavel i Dans og Sang, som i Dialogen. Endelig karakteriseres dette første Afsnit af Lystspillet i formel Henseende ved sin Anvendelse af *Koret,* der, som i de første Tragedier, er den egenlige Basis for Stykkerne, og efter hvilket de, ogsaa ligesom Tragedierne, hyppigt bære Navn. [3])

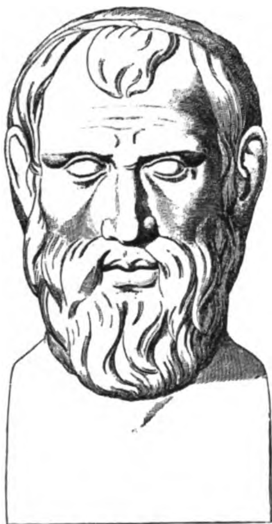


Fig. 18. Aristofanes.

Efterhaanden synes det, som om Smagen for den direkte

[1]) De var, som alle græske Skuespil, helt igjennem skrevne paa Vers.

[2]) Aristofanes' »Ridderne« er saaledes et lidenskabeligt Angreb paa Statsstyreren Kleon; i »Skyerne« persifleres Sokrates og andre Sophister, samt deres Opdragelsesmethoder.

[3]) »Ridderne«, »Frøerne«, »Hvepserne«, »Fuglene« etc, af Aristofanes.

personlige Persiflage tabte sig, saa at Statsstyrelsen omsider uden at miste sin Popularitet kunde skride ind med Lovens Forbud mod de dristige Angreb; og samtidig begyndte man at finde de phalliske Vittigheder for drøje og utilslørede. Komedien vendte sig da mod det harmløse daglige Liv paa Gader og Stræder og i de borgerlige Huse og skabte komiske Typer i sin Almindelighed uden at stræbe efter at ramme den enkelte fremstaaende Mand. Men for at give disse dagligdags Karakterer en Interesse, som de ikke i og for sig besad, sammenlignet med de dristige politiske Karikaturer, maatte Forfatterne bringe dem i *Situationer,* som bidrog til at fremhæve deres Latterlighed. Paa denne Vis opstod *den nye attiske Komedie,* der blev et borgerligt *Situations-* og *Intrigestykke.* Denne Komedie havde sin Blomstringstid i Alexander den Stores og hans Efterfølgeres Tidsalder, og er navnlig knyttet til Navnene *Philemon* (361—262) og *Menander* (c. 342—291), der begge var Forbilleder for Plautus og Terents.

Disse Stykkers Magt beroede navnlig paa de stadig nyopfundne Situationers Komik, ikke derimod paa nogen Samfundssatire, saalidt som paa Karakterernes Uddybning eller Originalitet. Personerne gaa igjen fra den ene Komedie til den anden og blive stereotype Masker. De vigtigste blandt disse ere: *de gamle Fædre,* som rummer to Hovedtyper, nemlig den *vredagtige* og den *godmodige* Fader; den *letsindige* og den *brave Søn;* den *snu Tjener;* den *graadige Snyltegjæst;* den *storpralende Soldat;* den *troløse Kobler;* den *hjælpsomme Ledsager;* de *snyltende Slægtninge* og de *frække Skøger.*

Medens *Koret* spiller en Hovedrolle i den ældre Komedie, hvis Ophav det er, forsvinder dette helt i den nye Komedie. De nye Tider, de politiske Forhold medførte, at Borgerne ikke længer havde Raad til at udruste de kostbare Kor og hvad skulde ogsaa de fantastiske gamle phalliske Sangere synge om i det tamme borgerlige Lystspil? En Art Erstatning herfor søgte det nye komiske Skuespil i *Prologen,* som iøvrigt

allerede anvendtes i de euripideiske Tragedier, og i *Epilogen*. Som Indledning til Stykket lod Forfatteren, for at vække Publikums Opmærksomhed, skaffe Stilhed tilveje og sikre sig Forstaaelse, en Prologos — gærne et overnaturligt mythisk Væsen som Zeus eller lignende undertiden ogsaa en allegorisk Figur som *Luften*[1]) eller *Hjælpen*[2]) træde frem og forklare Stykkets Indhold. Efter Stykket traadte Forfatteren selv frem for Publikum med en Indsamlingsbøsse i Haanden og bad i en Epilog om Bifald for sig og sit Stykke. Digteren fik paa denne Maade Lejlighed til direkte at sige sin Mening til Publikum, medens de gamle Komikere lagde den i Munden paa Koret. Den græske Prolog og Epilogform har den nyere Tids Drama hyppigt efterlignet, exempelvis Shakespeare eller, hos os, Hejberg (i »Syvsoverdag«) og de danske Vaudevilleforfattere, der navnlig ere utrættelige i at tiltrygle sig Bifald i Stykkets Slutning.[3]) Men iøvrigt findes disse Former ogsaa



Fig. 19. Menander.

[1]) Hos Philemon. [2]) Auxilium hos Plautus.

[3]) *Hostrup:* »Hvis Dem vor Spøg fornøjer, vi os taknemlig bøjer.« (Soldaterløjer). »Gid dog især nu for Deres Dom, den Tredie Bifald maa vinde!« (Den Tredie).
*Hejberg:* »Hvis os lønner et Bifaldssmil, narredes vi dog ej April.« (Aprilsnarrene). etc. etc.

i de middelalderlige og i de asiatiske Skuespil uden at vi her kan antage nogen Efterligning af græsk. Det synes altsaa, som denne Digterens umiddelbare Henvendelse til sit Publikum for at forklare og for at bede om Bifald er en almindelig Trang, der gjør sig gældende til alle Tider og i alle Lande.

---

## II.

### THEATRET.

*Gamle og nye Theorier om det græske Theaters Indretning. Scene eller ikke Scene. De ældste Tiders Skueplads. Theaterforhold under det klassiske Drama. Maskineri og Dekorationer. Den senere Tids faste Stentheater.*

Det er gaaet med Studiet af det græske Theater som med visse gamle Malerier. De skiftende Tider have i deres Iver for at fuldstændiggjøre, forbedre, berige det oprindelige, i simple Linier trukne Billede lagt Farvelag paa Farvelag, rettet en Streg hist og tilføjet en Enkelthed her og endelig overstrøget det noget uklare Resultat med den lærdeste Bevisførelses skinnende Fernis. Den nyeste Forsknings Opgave er det, ikke at føre dette Restaureringsarbejde videre, men tvertimod at opløse Fernissen, at afskrælle de falske Farver og intet levne undtagen det, der med Evidens kan siges at høre til det gamle Billede. Lad dette da være ufuldstændigt, lad Konturerne paa sine Steder være udslettede og Farverne blegede, det har dog den uvurderlige Fordel at være authentisk.

Det restaurerede Billede af det græske Theater, som i saamange Aarhundreder ansaas for det eneste ægte, var i Tidernes Løb blevet fuldt af Urimeligheder. De klassiske Filologer, af hvem Theaterspørgsmaalet stadig er blevet behandlet med særlig Interesse, hobede Hypothese paa Hypo-

these, og deres Fantasi, der mere paavirkedes af det Syn af moderne Theaterteknik, de daglig havde for Øje, end af et sammenlignende Studium af begyndende Kulturers sceniske Fænomener, udfandt vildere og vildere Fremstillingsmaader for det enkle, gammelgræske Drama. Man behøver blot at gjennemlæse nogle af dette Aarhundredes klassiske Theaterhistorikere og Dramafortolkere for at se, hvor paavirket deres Anskuelser ere af rent moderne Begreber, saa at de tillægge Grækerne fem Aarhundreder før Christi Fødsel saadanne mekaniske Kunststykker og en saadan Dekorationsmalerfærdighed, der ikke alene var den Tid ganske fremmed, men som endog vilde bringe Nutidens Maskinmestre til at nedlægge Arbejdet. Enhver ny Fortolker syntes at betragte det som sin Opgave at udfinde en ny scenisk Urimelighed, som han kunde lægge til sine Forgængeres og alle Paastande indsvøbtes i et Væv af Citater og Ordforklaringer, der gjorde det til et i alt Fald meget besværligt Arbejde at trænge ind til Sagens Kærne.

Da pludselig, ikke tidligere end for tolv Aar tilbage, opstod der hos en Videnskabsmand en Tvivl, der bragte hele den kunstige, gjennem mange Aarhundreder opførte Bygning til at styrte sammen med ikke ringere Præcision end Theaterpaladserne sank i Jorden paa den af de ældre Filologer tænkte Fantasiscene.

Man var hidtil ved alle Hypotheser og Forklaringer gaaet ud fra ét Faktum som uomstødeligt og ubestridt, det nemlig, at den egenlige Handling i det græske Theater, som i det romerske og i vort moderne, foregik paa en *ophøjet Scene,* medens derimod Koret udførte sine Sange og Danse nedenunder paa en særlig Danseplads *Orkestret.* Af de Kilder, hvorfra man havde hentet dette Faktum, lærte man, at Scenen ikke havde været mindre end 10 og ikke mere end 12 Fod høj og ved denne Afstand var altsaa Kor og Skuespillere ad-

skilte fra hinanden. Alle, der kjende det græske Drama, véd, hvor uopløselig tæt Forbindelsen er mellem Kor og Skuespillere, hvorledes Dialogen stadig føres imellem dem, hvorledes Koret hyppig træder hindrende i Vejen for en af Hovedpersonerne, hvorledes de gaa ud sammen, træde ind sammen, tage Ting fra hinanden, berøre hinanden o. s. v., o. s. v. Disse Kjendsgjerninger, som foreligge tydeligt nok i Dramaerne, saavel i Tragedie som i Komedie, var hidtil enten blevne bortforklarede eller upaaagtede, idet man stadig ikke faldt paa at tvivle om, at det virkelig forholdt sig saaledes, at Skuespillerne agerede paa en høj Scene og Koret paa den lave Danseplads. Man søgte at komme ud over Vanskelighederne ved i givne Tilfælde at tillade Koret at betræde Scenen, medens derimod Skuespilleren aldrig viste sig i Orkestret. Paa denne Maade maatte Koret altsaa — eller dog Korføreren — i det dramatiske Øjeblik, da det gjaldt at hindre Tyrannen i at begaa et grusomt Mord, først klavre op ad en 10 Fod høj Trappestige for derpaa at træde i Vejen for den ophøjede Hersker. Saadanne og mange lignende Urimeligheder falde nu alle i Øjnene, men ænsedes i Virkeligheden ikke for faa Aar tilbage.

Det var først da den omtalte Videnskabsmand, Tyskeren *J. Høpken* opkastede den Tvivl,[1]) om da virkelig ogsaa Skuespillere og Kor spillede paa hvert sit Sted og om de ikke meget snarere *optraadte sammen i Orkestret,* at man begyndte at blive opmærksomme paa de utallige Uoverensstemmelser, der fandtes mellem de authentiske Dramaers Udsagn og den hidtil antagne Sceneordning. *Høpken* fremsatte samtidig nogle hypothetiske Theorier, byggede paa Dramaerne, om hvorledes Skuepladsen i Orkestret havde været indrettet; disse Theorier var ligesom hans Methode ikke holdbare. Men hans Hoved-

---

[1]) De theatro attico sæculi a. Chr. quinti. — Bonn 1884,

syn og hans Tvivl blev snart efter bekræftede paa den mest eklatante Maade.

Arkitekten *Wilh. Dörpfeld* foretog kort efter paa Foranledning af det tyske arkæologiske Institut en Række Udgravninger af græske Theatre, og disse Udgravninger, der foretoges med den største Nøjagtighed og Kyndighed, viste med Evidens, at Høpken havde Ret, forsaavidt som han tvivlede om, at der nogensinde var spillet paa en ophøjet Scene, thi i Ruinerne, selv i de ældste, fandtes intet Spor til en saadan, og den hele Bygningskonstruktion godtgjorde, at Orkestret maatte have været den fælles Skueplads, hvor saa vel Kor som Skuespillere optraadte sammen og i samme Niveau. Prof. *Dörpfelds* Resultater og Anskuelser. der berørte mange andre Spørgsmaal paa Theateromraadet og blandt andet beviste, hvad man hidtil ikke havde tænkt sig, at de store græske Stentheatre først tilhørte det 4de Aarhundrede f. Chr. og altsaa ikke existerede paa det klassiske Dramas Tid, tilfløď i Begyndelsen kun den lærde Verden i smaa Partier. I Breve til andre Videnskabsmænd, i Tidsskriftsartikler og Anmeldelser, antydede han sine Opdagelser, og disse Meddelelser fremkaldte en sand Storm i den klassisk-filologiske Verden. Der er i denne halve Snes Aar fremkommet et Utal af Artikler, Fagværker og store Monografier,[1]) i hvilke Kampen om »Scenen« har raset ustanseligt og hvor Dynger af Beviser for og imod ere ophobede og en hel Skala af forskjelligartede Hypotheser opstillede. Ved Dørpfelds eget Hovedværk,[2]) som først udkom

---

[1]) Dörpfelds fornemste Modstandere ere: *Alb. Müller* (Lehrbuch der griech. Alterthümer, *Haigh* (The attic theatre), *Oehmichen* (Bühnenwesen d. Griechen und Römer), samt fra den allersidste Tid: *E. Bethe* (Prolegomena zur Geschichte des Theaters im Altherth,). Hans Meningsfæller: *v. Wilamowitz-Møllendorf* (die Bühne des Æschylos, etc.) *Capps* (Vitruvius and the greek stage etc.) *Kawerau* (i Baumeisters *Denkmäler* Art. »Theatergebände«) og herhjemme: *I. L. Ussing* (Foredrag ved nordisk Filologmøde 1892.)

[2]) Das griechische Theater, Beiträge zur Geschichte des Dionysos-Theaters in Athen und anderer griechischer Theater von Wilhelm *Dörpfeld* und Emil *Reisch*. — Athen und Leipzig 1896.

i Oktober 1896 er Sværdet imidlertid ganske slaaet Modstanderne af Haanden og det græske Theaters Konstruktion og væsenlige Anvendelse fastslaaet.

Man vil spørge, hvorledes det er muligt, at der om et saa væsentligt Spørgsmaal kan opstaa Strid mellem de Vidnesbyrd, der hentes fra Bygningsrester og authentiske Dramer paa den ene Side, og de Beviser, der tages fra de gamle kritiske Forfattere, Grammatikere og Scholiaster paa den anden. Svaret ligger nær for Haanden. Af *samtidige* Beskrivelser af græske Theatre existerer absolut intet. Man har derfor nøjedes med at stole paa, hvad langt senere Forfattere berettede om Theatre, som de selv aldrig havde set, da de alle i Romertiden ombyggedes. En af de væsentligste og mest citerede Kilder er *Vitruvius.* Denne Forfatter, der udgiver sig for at have levet under August, er, som det er paavist af *J. L. Ussing*, i Virkeligheden flere hundrede Aar yngre, og hans Fremstilling af ældre Arkitektur er, synes det, laant fra Varro. Hans Skildring af det romerske Theater stemmer ret godt med Theaterruinerne; men naar han i det græske Theater lægger Skuepladsen 10—12 Fod højere end Tilskuerpladsen, er dette en Misforstaaelse. Hans Kilde havde nævnt Proscenium, hvorved efter græsk Sprogbrug forstaas Søjlehallen foran Skene, der virkelig plejer at have denne Højde; men Vitruv tog Ordet i den romerske Betydning som Pladsen foran Skene eller Skuepladsen.

Andre Hovedkilder ere de græske Grammatikere *Pollux* og *Suidas,* der levede henholdsvis i det andet og ellevte Aarhundrede e. Chr. Ser man hen til, at vi i vor Tid, med de videnskabelige Hjælpemidler, vi nu har, indtil for ganske faa Aar siden havde fuldkommen vrange Forestillinger om vort eget middelalderlige Theater og at disse Forestillinger stadig spøge selv i de nyeste nye Theaterhistorier, saa er der i Sandhed intet besynderligt i, at en græsk Forfatter paa en Tid,

hvor historisk Forskning stod paa et saa lavt Trin, ikke kunde skaffe sig nogen bestemt Oplysning om, hvorledes hans Fødelands Theater for c. 1000 Aar siden havde set ud.

Naar vi skal danne os et Billede af det gamle græske Theater, gælder det først og fremmest at kaste alle forudfattede og navnlig alle moderne Begreber overbord. Skjønt den græske Theaterbygning er Urtypen for vore moderne Skuespilhuse, er Udviklingen dog saa lang, og Anvendelsen dog saa forskjellig, at næsten intet fælles bliver tilbage. Ogsaa Benævnelserne paa de vigtigste Dele af Skuespilhusene ere laante fra græsk, men disse have ligeledes været under Forvandlingens Lov og betegne nu helt andre Ting end oprindeligt.

Det græske Ord *Theatron* betød fra først af blot »de samtlige Tilskuere«, »Tilskuerkredsen«; senere fik det Betydning af det Rum, de Pladser, hvor Tilskuerne opholdt sig, »*Tilskuerpladsen*« og endelig, men først sent, gik det over til at blive Betegnelsen for den hele Bygning i hvilken Skuespil opførtes. *Orkestra,* der jo hos os betyder det Sted, hvor Musikerne ere placerede eller overført samtlige Musikere, var hos Grækerne Betegnelsen for den Plads, paa hvilken der »dansedes«, det vil sige »optraadtes«, thi ved den græske »Dans« forstodes ikke alene den Kunstart, som vi mene dermed, men overhovedet den mimisk-dramatiske Fremstilling. *Orkestra* blev altsaa »*Skuepladsen*«. Selve det Rum, paa hvilken Fremstillingen havde fundet Sted, beholdt sit Navn, ogsaa efter at det var ophørt med at være Skueplads, hos Romerne nemlig, hvor det delvis indtoges til Tilskuerpladser og altsaa svarede til, hvad vi i vort Theatersprog kalde »Gulvet«. I Frankrig kaldes som bekjendt Størsteparten af Gulvpladserne for »*l'orchestre*«, »*fauteuils*« eller »*stalles d'orchestre*«, medens vi og flere andre Nationer have laant den ældre franske Benævnelse »*Parquet*«. — *Skene,* lat. *scena* endelig var ikke det, vi forstaa ved *Scenen.*

*Skene* betyder et af Træ og Tøj bygget Hus, bestemt til kortere Ophold, altsaa omtrent svarende til hvad vi kalde et »Telt«. Det blev i Theatersproget Betegnelsen for den Bygning, i hvilken Skuespillerne opholdt sig, naar de ikke var i Funktion, i hvilken de klædte sig om og i hvilken de ogsaa senere boede. Hvorledes *Skenen* inddroges i Skuepladsens Dekoration og blev en stabil Bygning, der hørte med til det hele Theaterkomplex, det vil nedenfor blive udviklet. Her maa det blot fastslaaes, at *Skenen* er »Skuespillernes Hus« og ikke »Skuepladsen«; i denne Betydning vil Ordet i det følgende udelukkende blive brugt og det som i det moderne Theatersprog kaldes »Scene« vil bestandig her for at undgaa Misforstaaelse blive kaldt for »Skueplads«.

Som allerede sagt give Theaterruinerne saa godt som ingen direkte Oplysninger om Skuespilforholdene før 4de Aarhundrede. Altsaa om hele den klassiske Tid, det 5te Aarhundrede, i hvilket alle de store Digtere, vi beundre, ja kort sagt hele den dramatiske Literatur, vi kjende, hører hjemme, vide vi næsten intet *positivt,* naar Talen er om Theatrets Indretning; end mindre naturligvis om 6te Aarhundrede, af hvis Literatur kun sparsomme Brudstykker ere bevarede. Men *negativt* kunne vi slutte, at da man i disse Aarhundreder endnu ikke byggede faste Stentheatre, maa man have bygget dem provisorisk af Træ; og da der er al Grund til at antage efter Skuespilopførelsernes hele konservative Karakter, at Stentheatrene ikke i det *væsenlige* have afveget fra den tidligere Form, kunne vi dog endnu, navnlig sammenholdt med selve Dramaernes Antydninger, danne os et Billede af disse tidlige Tiders Opførelsesformer.

Da Skuespillene var en hellig Handling, som hørte med til Dionysosdyrkelsen, afholdtes de ogsaa paa Gudens hellige Omraade ved hans Tempel, og da Offerhandlingen indledede Festligheden, blev *Offeralteret* ganske naturligt Midtpunktet for

Fremstillingen. Dette Alter bestod af et Offerbord og en dertil hørende Platform, paa hvilken Offerpræsten tog Plads. (Fig. 20 viser et saadant Offeralter. Det er et Aphrodite-Alter, idet der nemlig ikke findes noget Dionysos-Alter fra saa tidlig en Tid). Platformen kaldtes *Thymele,* en Betegnelse, der iøvrigt ogsaa brugtes om hele Alteret. [1])

Omkring dette Alter paa den bare Jord opførte nu Bakkhuskoret sine Runddanse. For at gjøre Jordbunden bedre skikket til Dans stampedes den i en Rundkreds haard og jævn og udenom markeredes Cirkelen med en Ring af Kalksten, der muredes rundt om Dansepladsen, saa at den kom til at danne som en Art Terrasse, men dog i Niveau med den omgivende Jordbund. Denne cirkelrunde Danseplads med Alteret som Centrum kaldtes *Orkestret* og dette danner altsaa Grundformen for det græske Theater. Rundkredsen som Skuepladsens Form opstod ganske selvfølgeligt af Dansenes kykliske Karakter og forandredes ingensinde saalænge det græske Theater bestod som selvstændig Institution.

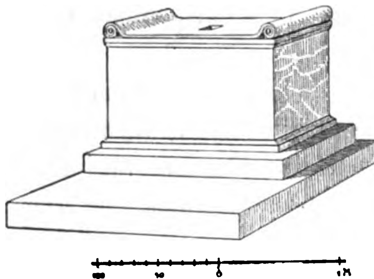


Fig. 20. Offeralter.

De Tilskuere, der vilde se det fantastiske Satyrkors Danse og høre deres Sange — og hvem vilde ikke det — trængte naturligt paa fra alle Sider, kun holdt tilbage af den murede Ring omkring Orkestret. Man valgte til Festplads gerne et Sted, der laa omkranset af Bakker eller Bjærgskrænter for at ogsaa de fjærnere staaende herfra kunde have Udsigt til

---

[1]) Angaaende Betydningen af Ordet *Thymele* (af θύειν at ofre) hersker der iøvrigt stor Uenighed, Sml. bl. a. *Wieseler:* Ueber die Thymele. *du Méril:* Le Thymélé (La com. I. App. VI.) *Müller*: Bühnenalterthümer S. 129 ff. *Haigh*: Att. theatre S. 132 f. *Oehmichen:* Bühnenwesen S. 442, *Dörpfeld & Reisch:* d. griech. Theater S. 278 ff.

Dansepladsen. Og efterhaanden som Bekvemmelighedskravene steg og Festerne blev mere langvarige, anbragte man Stilladser med Træbænke op ad Skraaningerne og rundt om Dansepladsen for at Publikum i Mag og uden at trættes kunde følge den hellige Handling fra Ende til anden. For saa vidt Orkestret var dannet som en Terrasse paa en Bjærgskraaning, kunde disse Stilladser naturligvis ikke *helt* omgive denne, men den Side, der skraanede nedad maatte lades fri. Saaledes var det Tilfældet i Athen.[1]) Digteren, Fortælleren, Skuespilleren, hvad man nu vil kalde den, der afvekslende med Koret foredrog Heltesagnene, stod ved Alteret, altsaa midt i Kredsen, sandsynligvis paa Forhøjningen, *Thymelet,* hvor ogsaa Fløjtespilleren, der ledsagede Korets Dans og Sang med sit Spil, havde sin Plads. Fra dette ophøjede Stade kunde Digteren overskue og beherske det hele Kor og i Nødsfald lede dets Bevægelser, thi ham var det, der fra først af selv indstuderede dets Præstationer med det og opfandt alle dets Danse, og Sangfigurer. De faste Tilskuerpladser vare vel fra Begyndelsen af begrænsede til det mindst mulige, saaledes at kun de fornemste, Præsterne, Folkets Styrere og andre Honoratiores fik rigtige Træbænke at sidde paa, medens den gemene Mand indrettede sig som han kunde bedst op ad Fjældskrænten, hvor han sad, laa eller stod, som det passede ham.

Videre end til denne simple Ordning: en cirkelrund Danseplads af faststampet Jord, omgivet af en muret Ring og med et Alter i Midten, og saa en Tilskuerplads bestaaende af en Del Bænkerader i Rundkreds omkring Dansepladsen, byggede af Træ og kun bestemte for den enkelte festlige Lejlighed, videre kom man ikke i det sjette Aarhundrede f. Chr. Endnu den Dag i Dag finde lignende Danse Sted hos den græske Landbefolkning paa religiøse Højtidsdage. »De bedste Dansere

---

[1]) Athen havde to saadanne Skuepladse, en ved Torvet og en ved Akropolis.

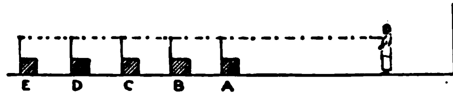
og Danserinder i Landsbyen blive ikke trætte af at udføre deres Runddanse under Sang og til simpel Musikledsagelse. Ganske vist hæver intet Alter sig mere paa Dansepladsen, men Musikanterne staa endnu i dens Midte og danne et Centrum, om hvilket de dansende bevæge sig i Kreds. De fleste Tilskuere staa rundt om; for de foretrukne blandt dem blive Stole skaffede tilveje og opstillede i første Række. Enkelte Tilskuere finde ogsaa passende Siddepladser paa højere liggende Steder, paa Husenes Terrasser, paa Klippestykker og selv i Træerne«. [1])

Det femte Aarhundrede, der frembragte en saa vidunderlig Opblomstren af den dramatiske Literatur, maatte naturligvis ogsaa bringe Udvidelser og Fornyelser indenfor Theatrets Omraade med sig. Tilstrømningen til Forestillingerne blev stadig større og større, og Træstilladserne viste sig snart utilstrækkelige, skjøndt de stadig udvidedes. Det hændte ved en Skuespilopførelse i Athen, hvor de tre Dramatikere *Pratinas, Choerilos* og *Aischylos* konkurrerede, at Stilladserne, paa hvis Bænke Tilskuerne sad, styrtede sammen og foraarsagede en frygtelig Ulykke. Det første Krav for at undgaa lignende Tilfælde maatte altsaa være at udvide Tilskuerpladsen og gjøre den solidere. Dette opnaaede man ved at regulere Tilskuerpladsens Jordsmon saaledes, at man ikke behøvede Stilladser; Bænkene anbragtes paa Jorden eller paa Klippegrunden, stadig i Buer omkring Orkestret og stadig af Træ; Stenbænke har man intet Spor fundet til nogensteds i Grækenland for det femte Aarhundredes Vedkommende. Imidlertid, Tilskuerpladsen var nu stabil, fast og solid og i Stand til at rumme adskillige Tusende Mennesker.

Skuepladsen derimod vedblev at beholde sin gamle simple Form som den kredsrunde Danseplads med Alteret i sin Midte, og Dramaerne lempede deres Fordringer efter denne Simpelhed,

[1]) Dörpfeld: d. griech. Th. S. 368 f.

som i Virkeligheden havde sine store Fordele. Orkestret laa som Bunden af den Tragt, Tilskuerpladserne dannede, og her bevægede Skuespillere og Kor sig mellem hinanden paa samme Maade, som i en moderne Cirkuspantomime Balletkorpset og Hovedpersonerne agere sammen paa Manègen. Alle Tilskuerne i de opadstigende Rækker havde lige fri Udsigt til, hvad der foregik paa Skuepladsen, hvilket derimod langt fra vilde have været Tilfældet, dersom Skuespillerne havde virket paa en i Baggrunden liggende høj Taleplads. En ophøjet Taleplads er nemlig, som Dørpfeld rigtig bemærker, kun da nødvendig, naar Tilskuerne sidde eller staa paa samme vandrette Flade; for skraat opadstigende Tilskuerpladser er en ophøjet Skueplads absolut mindre gunstig end en lavtliggende. De hosstaaende Figurer ville tydeligt vise dette Forhold.



Fig, 21 a.

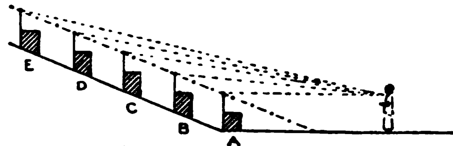


Fig. 21 b.

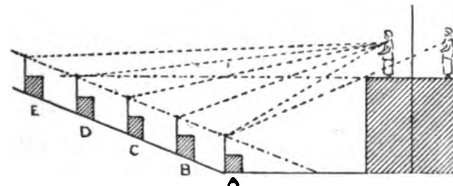


Fig. 21 c.

Paa Fig. 21 a er Skuespilleren i samme Niveau som de paa en jævn Flade siddende Tilskuere, og Synslinierne falde der sammen for de Tilskuere, der sidde bag hinanden, saa at egenlig kun den forreste har fuldt Overblik over den Optrædende. Fig. b viser, hvorledes en opadstigende Tilskuerrække har lige fortræffelig Udsigt for alles Vedkommende over den lavtstaaende Skuespiller, medens Fig. c viser, at Skuespilleren paa en høj »Scene« er tildels dækket

for de nærmest Siddende, saa snart han ikke holder sig lige i Yderkanten af sin ophøjede Plads.

Ogsaa Akustiken synes at have haft de gunstigste Forhold ved denne Ordning. Som det fremgaar af det foregaaende, var saavel Skueplads som Tilskuerrum ubedækkede, men til Trods herfor lyder endnu bestandig i de uhyre Theaterruiner Ord, sagte fra Orkestret, med den største Tydelighed op til de fjærneste Rækker.

Ganske forskjellig fra den moderne Sceneordning var altsaa denne det gamle græske Theaters, og ganske forskjellige maatte dets Virkemidler være. Medens vor moderne Scene ligesom i en Ramme søger at fremstille virkelighedstro Billeder af Livet, understøttet af realistisk illuderende Dekorationsmaleri, Belysningseffekter, usynligt arbejdende Maskineri, Fortæpper, der rulle op og ned for de vekslende Tableauer og saa fremdeles, laa de græske Skuespils Maal i en helt anden Sfære. Man kunde maaske sige, at er vor Theaterkunst *malerisk*, saa var den antike græske *plastisk*. De Skikkelser, der optraadte i Orkestret, lod sig som Statuer bese fra alle Sider, de virkede kun ved sig selv og traadte ikke ind som Figurer i et Maleri. Ingen landskabelig eller anden Baggrund hjalp dem med at fremtrylle bestemte Lokaliteter for Tilhørernes Blikke; de traadte ind paa »Skuepladsen«, det vil sige en bar Flade, som var en Skueplads og intet andet, og derfra lod de deres Ord og Toner virke. Ingensinde i denne det græske Dramas første Tid tilstræbtes det at give et illusorisk Billede af Livet, men udelukkende det at stemme Sindene til andagtsfuld Medfølelse med de store Heroers Lidelser, eller som i den gamle Komedie at drive denne Følelse ud i sin Modsætning gjennem en fantastisk parodierende Fremstilling. Intetsteds træffe vi derfor i det græske Theater fra den klassiske Tid en direkte Naturefterligning; alt, Kostymer, Masker, Maaden at tale og Maaden at bevæge sig paa, er fantastisk eller konventionel. Denne

absolute Forskjel mellem det gamle græske og vort moderne Theater kan ikke skarpt nok fremhæves, og det er at antage, at, dersom man bestandig havde haft den for Øje, man da næppe vilde have umaget sig med at opfinde den Mængde utilforladelige og delvis rent utænkelige Detaljer paa Sceneriets Omraade, som i saa lang Tid have forvansket og forvirret Billedet af de gamle Helleneres Skueplads. Denne forestillede nemlig faktisk aldrig — i alt Fald aldrig i den ældre Tid — noget bestemt Sted: den var *Skuepladsen,* hvorfra Digterens Ord lød, men den viste ikke *Billedet* af det Sted, han beskrev, saa lidt som Foredragssalen veksler efter de Digtninge, Deklamatoren fremsiger, eller Koncertsalen illustrerer den Musik, der lyder i den.

Dog benyttede Digteren det Materiale, som paa Forhaand var ham givet, til Støtte for Fremstillingen. Dette Materiale var oprindelig kun *Alteret* i Orkestrets Midtpunkt. Dette Alter drog han ind i sin Handling, idet det i Forvejen var givet, at det altid fandtes paa samme Sted. Han lod det dog ikke bestandig forestille et Alter; i »den bundne Prometheus« tænktes det f. Ex. som den Klippeblok, til hvilken Hefæstos smedder den oprørske Gud. Men Pladsen udenom vedbliver at være uden bestemt Karakter: snart taler Skuespillet om den »sporløse Ørk«,[1]) til hvilken *Kraft* og *Vold* med Hefæstos have bragt *Prometheus,* snart atter er det Luften, i hvilken *Okeaniderne* (Koret) svinge sig,[2]) snart et ubestemt Rum, hvor Hermes optræder. Saaledes *ubestemt* er Skuepladsen for det meste, naar den ikke rent fantastisk veksler, som i de fleste Komedier af Aristofanes, der netop derved give os det bedste Bevis i Hænde for, at man selv i en forholdsvis sildig Periode som den aristofaniske Komedies Tidsalder, intet Forsøg gjorde paa

[1]) »Saa er vi nu da komne til det fjerne Land, — til Skythias øde Veje hen, til sporløs Ørk,« V. 1—2.

[2]) »Frygt du kun ej! En venlig Skare med ilende Vingekast sig nærmer din Klippe«. V. 127—29. (Dorphs Oversættelse).

at give Skuepladsen det illusionsvækkende Udseende, som til enhver Situation udkrævedes. Thi de Fordringer, som disse Komedier stille i Retning af Sceneri, forsaavidt man vilde følge Digteren paa hans æventyrlige Flugt, vilde tage Vejret fra enhver nymodens Maskinmester, endsige da Oldtidens, der rent fraset de mangelfulde tekniske Hjælpemidler, maatte virke under aaben Himmel, ved højlys Dag og saa at sige lige for Tilskuernes Øjne. Man huske saaledes paa »*Freden*«, i hvilken Komedie man først hensættes paa et Sted, der maa antages at forestille en Art Svinesti, hvor Trygæos' Kæmpetorbist fodres; samme Trygæos bestiger derpaa Torbisten og flyver tilvejrs; Handlingen foregaar nu i nogen Tid, dels paa Jorden ved Trygæos' Hus, dels i Luften, indtil endelig Torbisten naar helt op i Himmelen til Zeus' Palads. Derfra føres man atter uden Standsning i Handlingen til Jorden. I Indledningen til den danske Oversættelse af Stykket giver *N. V. Dorph* en Forklaring af dette sceniske Kunststykke, der er typisk for tidligere Tiders Overføring af moderne Theaterforhold paa disse gamle Digtninge. Han skriver: »Illusionen af denne Opstigen blev frembragt derved, at Scenen, som omgav ham, sank efterhaanden ned i Jorden (!) eller Gulvet, og Gudepaladset sænkede sig efterhaanden ovenfra ned istedet. Derpaa steg Trygæos af Torbisten og befandt sig foran Zeus' Bolig . . . Trygæos med sine Ledsagerinder forsvinder i Slutningen af 1ste Del gjennem en Bag- eller Side-Trappe, og efterat Scenen under Parabasen atter er forandret til den forrige, ses han atter paa denne, som om han var kommen ovenfra (! ?)« — Intet kan være simplere! Blot vilde denne Sceneveksel, selv om den havde kunnet udføres — hvad den absolut *ikke* kunde — paa det aabne Theater, hvor alle Snore og sligt vilde ses, ikke have frembragt den ringeste Illusion. Hvorledes den Art Ting udførtes, derfor vil senere blive gjort Rede, men at en direkte stedlig Illusion ikke

tilsigtedes, derfor giver samme Stykke iøvrigt et fuldgyldigt Bevis.

Da Trygæos forlader Himlen med *Opora* og *Theoria* tager han Afsked med Koret, som altsaa tænkes at være sammesteds som han. Og dette synger da:

»Ja, lykkelig Rejse! Men vi vil imidlertid give de Sager, her findes,
til Tjenerne her i Forvaring, thi mange Tyve der plejer at snige
sig rundt om *Skuepladse* og lure paa et eller andet at rapse.
Saa passer nu vel da paa dette! Men vi vil forklare for Tilskuerkredsen
vor Tankegang o. s. v.«

Her brydes altsaa uden Sky enhver Illusion, og Skuepladsen omtales simpelthen som det, den er. Derimod betegnes intet Sted Scenen med Konsekvens som den konkrete Lokalitet, paa hvilken Handlingen tænkes at foregaa. Der siges hyppigt: »her«, »herhid«, »her, hvor vi sidde« og lignende uden nøjere Angivelse, det vil sige her paa Skuepladsen og ikke andre Steder. Dette samme Fænomen, at Handlingen tænkes foregaaende blot paa »Skuepladsen« og ikke nogen aldeles bestemt Lokalitet er meget hyppig paa ikke malerisk udviklede Scener. Vi have set, hvorledes det indiske Drama ødsler med Ord for at lade stadig nye Fantasibilleder rulle op for Tilskuerne, og hvor lidt de tænkte paa at lade den materielle Skueplads følge med.[1]) De rigt malende Ord staa i omvendt Forhold til Scenens illusionsvækkende Midler, thi den theaterkyndige

---

[1]) For det nyere Dramas Vedkommende har Hr. *Julius Martensen* med megen Skarpsindighed paavist et lignende Forhold hos *Holberg*. — Se Museum 1894.

Dramatiker udmaler ikke med mange overflødige Ord, hvad Tilskuerne kan opfatte med et Øjekast.[1])

Dog, som sagt, hvad der er for Haanden, benytter Digteren naturligvis, og saaledes inddrages Alteret paa illusorisk Vis i Handlingen allerede fra det ældste Aischyleiske Drama, vi kjende. Det er straks ved Læsningen af »de Bønfaldende« tydeligt, at Alteret er Midtpunktet for den hele Handling. Det er smykket med Gudebilleder og grønne Grene, Trin føre op til det og fast og højt synes det at maatte have været. Rundt om det gruppere Danaiderne sig, den gamle Danaos sidder ved dets Fod,[2]) Kongen beskuer det med Ærefrygt, og endelig true Pigerne med i Fortvivlelse at hænge sig paa det, hvis Kongen ikke vil tilsige dem sin Bistand. Paa lignende Vis udbyttes Alteret i de allerfleste klassiske Dramaer, uden dog — som allerede bemærket — nødvendigvis at forestille akkurat et Alter, men dog altid et fast Støttepunkt, som uden al for stor Urimelighed kunde tænkes af nogenlunde lignende Form. I »Perserne« er det Darios' Gravmonument, i »Prometheus« en ensomt staaende, fremspringende Klippeblok.[3]) Der er derimod intet, der berettiger, ja end ikke noget, der giver Anledning til at tro, at Alteret under disse Omstændigheder var omformet paa en særlig Maade, eller at der virkelig var opbygget henholdsvis et Gravmæle eller en kunstig Klippeblok i de nævnte Øjemed. Hvorfor skulde ikke i Tilskuernes Fantasi et Alter ligesaa godt kunne gælde for en Klippeblok som den bare,

---

[1]) Mærkeligt nok er dette Synspunkt hidtil ikke anlagt ved Bedømmelsen af det græske Theaters Anvendelse; selv Dørpfeld og navnlig hans Medarbejder Reisch ere endnu paa enkelte Punkter angaaende Dekorationsvæsenet blændede af moderne Reminiscenser.

[2]) *Chor:* »O gid jeg sad alt nu med Dig (Danaos) ved Altrets Fod.« V. 198.

[3]) *Hefæstos:* . . . »Jeg gruer for at binde nærbeslægtet Gud — med Magt til ragopskudt stormpisket Vinterfjæld.« V. 14—15.
*Prometheus:* . . . »O, se dog, betragt — med hvilke pinende Baand jeg naglet fast — paa den bratafrevne Klippebloks Tind — skal holde forsmædelig Vagt her!« V. 142—145. N. V. Dorphs Ovs.

flade Danseplads snart forestillede en Gudelund, snart en Strandbred og utallige andre Ting?

Samtidig med *Sofokles'* Fremtræden viser sig imidlertid saavel i hans som i Aischylos' Dramaer fra den senere Tid et nyt, fast Holdepunkt for Handlingen. Medens Aischylos første Skuespil aldrig hentydede til noget andet stabilt paa Skuepladsen end det noksom omtalte Alter, er det øjensynligt, at Sofokles, der i mere end én Henseende var en Reformator, næsten altid forudsætter en *Bygning,* ud fra hvilken hans Personer komme, til hvilken de trække sig tilbage, foran hvilken Handlingen udføres, hvis Døre aabnes o. s. v. Samtidig dukker den Bygning op i de af Aischylos' Tragedier, der ere opførte efter Sofokles' Fremtræden (»Orestien«). Denne Bygning tænkes i Reglen som et Palads, undertiden dog ogsaa som andre Ting, men altid som en Art Hus eller Bolig; i »Filoktetes« forestiller den saaledes en Hule med to Indgange, i »Aias« et Telt. Det hændes ogsaa, at den i samme Stykke betragtes først som én Lokalitet, senere som en anden. [1])

Med denne *Bygnings* Inddragelse i Skuepladsens Gebet forholder det sig nu saaledes:

Saalænge Koret udelukkende optraadte som Satyrer, i hvilket Kostyme de i Procession var draget til Festpladsen, og Skuespilleren kun var Fortæller, var der ingen Brug for Omklædninger eller følgelig for noget Omklædningsrum. Men senere hen, da saavel Skuespillere som Kor optraadte snart i et Kostyme, snart i et andet, snart som unge Jomfruer, snart som gamle Mænd, blev det nødvendigt at have et Rum, hvor man uset af Tilskuerne kunde skifte Maske og Klæder. Der byggedes da til dette Øjemed et Hus eller Telt, *Skenen,* til hvilket de Agerende trak sig tilbage, naar de forlod Skuepladsen. Dette Hus laa vistnok oprindelig i temmelig stor Afstand fra Or-

---

[1]) Saaledes f. Ex. Arist. »Acharnerne«.

kestret og ude af Tilskuernes Synskreds, men det varede ikke længe, før det blev nødvendigt at nærme Skenen betydeligt, for at Skuespillerne, nu da Personernes Antal i Dramerne voksede, hurtigt kunde foretage deres Omklædninger. Og da var det, at en sindrig Dramatiker, formodentlig Sofokles, fandt paa at inddrage Skenehuset under Skuepladsen og give det en Betydning i Handlingen. [1])

For at Skenehuset imidlertid kunde være værdigt til at blive et Led af det festlige Omraade, maatte det fremstaa i en sømmelig Skikkelse og turde ikke nøjes med at være et tarveligt Bræddeskur. Man opførte da en Slags dekorativ Façade, foran det egentlige Paaklædningsskur, en Række Træpiller, hvis Mellemrum lukkedes af Brædder, Lærred, Tæpper og Skind. Denne Dekorationsvæg kaldtes *Proskenion*, Skeneforvæggen, og opførtes ganske tæt op ad Orkesterkredsen, som den i Reglen tangerede, og i Forbindelse med Skenebygningen bortskar den saaledes en Del af Tilskuerpladserne, for saa vidt som disse strakte sig næsten helt rundt. Mellem Tilskuerpladserne og Skenebygningen anbragtes to Indgange, en paa hver Side, ad hvilke dels Tilskuerne havde Adgang til Theatret, dels Koret drog ind paa Skuepladsen. Ogsaa Skuespillerne benyttede disse Sideindgange, *Parodoi*, som de kaldtes, naar de ikke direkte forudsattes at komme fra Bygningen. I dette sidste Tilfælde, som var det hyppigste efter at først Skenen var taget i Brug som Holdepunkt for Handlingen, kom de igjennem Døre — en eller flere — som til den Ende vare anbragte i Skenefaçaden. Den dekorative Proskenionsvæg var ikke stabil, men borttoges efter Festlighedernes Slutning, medens selve Skenebygningen, der ogsaa tjente som Materialkammer

---

[1]) Thi ganske sikkert er det ikke gaaet til som Dørpfeld mener (d. griech. Th. S. 370), at Dramerne have fremkaldt Nødvendigheden af en Dekorationsvæg. Her som overalt tillæmper den fagmæssige Dramatiker sig efter de givne Forhold paa Skuepladsen, hvad det væsenlige angaar, og det er ikke de sceniske Forhold, der omformes for hvert Drama.

for Masker, Rekvisiter og lignende, senere endog til Bolig for Skuespillerne, blev staaende.

Proskeniets Højde var 10 til 12 Fod, Skenen var af samme Højde eller undertiden i to Etager. Taget var fladt, og naar Skenen var en toetages Bygning, dannede Proskeniets Tag en Art Terasse med Skenens øverste Stokværk som Baggrund. I saa Tilfælde var der ogsaa i den højere Etage en stor Døraabning, som gav Adgang til Proskenionstaget.

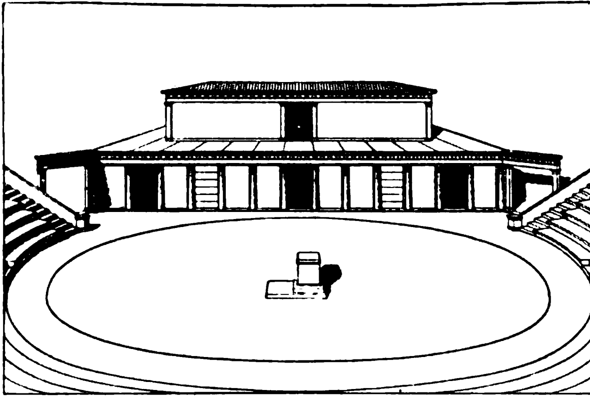


Fig. 22. Skueplads og Skenebygning.

*Aristoteles* beretter ganske kort i sin Poetik [1]), at Sofokles indførte *Skenografien*„ d. v. s. den Kunst at bemale, dekorere Scenebygningen. Aristoteles var først voksen c. et halvt Aarhundrede efter Sofokles Død og nogen absolut Vished udover det Faktum, at der har existeret noget, som hed Skenografi, giver hans Udtalelse os ikke. Imidlertid er denne korte Bemærkning blevet forklaret og udvidet derhen, at Sofokles ind-

[1]) *καὶ τό τε τ῀ν ὑποκριτῶν πλῆθός ἐξ ἑνος εἰς δύο πρῶπος Αἰσχύλος ἤγαγε καὶ τα τοῦ χοροῦ ἠλαττωσε καὶ τον λόγον πρωταγωνιστην παρεσκεύασεν. τρεῖς δὲ καὶ σκηνογραφίαν Σοφοκλῆς.* — Arist. Poet. IV.

førte malede Bagtæpper paa Skuepladsen, og man træffer i alle Værker angaaende det græske Theater detaljerede Beskrivelser af, hvorledes de opstilledes og hvad de i forskjellige Tilfælde forestillede. Det er at antage, at man atter har ladet sig forlede til at overføre moderne sceniske Forhold paa de gamle uden at betænke Vanskelighederne ved denne Overføring. Det er ikke let at se, hvorfor Aristoteles' Bemærkning behøver at betyde andet end at Sofokles indførte at *dekorere* Scenevæggen, Proskenionsvæggen ɔ: den Væg, der dannede Forsiden til Scene- eller Materialbygningen og inddrog denne under Skuepladsens Gebet. *Hvorledes* han lod den dekorere, derom vide vi intet. Proskenionsvæggen opbyggedes i dette Tidsrum af Træ; det var derfor naturligt, at den, for at frembringe et Skjønhedsindtryk, der stod i Samklang med de pragtfulde og brogede Dragter, bemaledes paa kunstnerisk Vis. At dette Maleri dog har været rent arkitektonisk, derpaa tyder det Faktum, at de allerfleste af Skuespillene hentyde til et Palads, et Tempel eller et Hus, og det er at formode, at naar der undtagelsesvis hentydes til Huler eller Telte, da har den samme arkitektonisk bemalte Væg tjent til at forestille disse Lokaliteter, og ingen har tænkt paa at forlange en realistisk Fremstilling af en Klippegrotte eller lignende, fordi man *overhovedet* ikke krævede nogen realistisk Fremstilling.

Med disse to Ting, Alteret og Dekorationsvæggen, maa vi anse Skuepladsens konstante Udsmykning som afsluttet for den klassiske Tids Vedkommende, det vil sige i femte og Begyndelsen af fjerde Aarhundrede.

Skulle vi i ganske kort Begreb sammenfatte Theatrets Udseende i denne Periode, kommer det til at se saaledes ud: en kredsrund Skueplads, *Orkestret,* paa hvilken saavel Kor som Skuespillere optraadte; i Midten af Skuepladsen et Alter; udenom den, omsluttende mere end dens Halvdel, Tilskuerpladsen, *Theatron,* bestaaende af Træbænke i brede jævnt op-

adstigende Rader; til den modsatte Side en Afslutning af Skuepladsen, bestaaende i *Skenebygningen* og dens dekorerede Forvæg, *Proskeniet;* imellem Skenebygning og Tilskuerplads, der ingen anden arkitektonisk Forbindelse havde, paa hver Side en Indgang, *Parodos,* der gav dels Tilskuerne Adgang til deres Pladser, dels Kor og i visse Tilfælde Skuespillerne Adgang til Orkestret.

Endnu staar tilbage at omtale nogle sceniske Ejendommeligheder fra den klassiske Tid, som falde ind under, hvad vi kalde *Maskineriet.* Desværre give de bevarede Dramaer ikke direkte Vejledning om, hvorledes disse Fænomener paa Maskinvæsenets Omraade have været beskafne, og de ældre men ikke samtidige Beskrivere, som den tidligere nævnte *Pollux,* have kun formaaet at danne sig et temmelig forvirret Billede af dem. Intet Under da, at denne Gren af Theaterteknikken ret har været en Tumleplads for Filologernes mest hasarderede og indviklede Gisninger og at de forskjellige sceniske Kunststykker indenfor de Lærdes fire Vægge have gestaltet sig i de mest æventyrlige Former. Det kan ikke siges, at de sidste Aars Udgravninger og den dermed følgende mere rationelle Betragtning af de theatralske Foreteelser egenlig have bragt positive Kjendsgjerninger tilveje angaaende Beskaffenheden af det græske Maskineri, men Hypotheserne lade sig dog nu holde indenfor rimelige Grænser, og om Resultaterne end ikke kan betragtes som endelig beviste, stille de sig i det mindste som plausible, selv for en rent praktisk Betragtning.

Enhver kjender Udtrykket *deus ex machina* og véd, at der dermed menes den Gud, der ved Stykkets Slutning ved sin overnaturlige Tilsynekomst løser den stærkt strammede Knude. Selve det dramatiske Begreb er ikke ukjendt ogsaa i det moderne Skuespil. Naar i »*Tartuffe*« Politiembedsmanden paa Stykkets mest kritiske Punkt afslører Hykleren og ved et kongeligt Magtsprog gjengiver de Bedragne deres tabte Gods,

da sige vi, at han optræder som en deus ex machina. Men hvilken »Maskine« det var, Guden viste sig paa og hvorfra Udtrykket og Begrebet stammer, det gjøre vel de færreste af dem, for hvem Talemaaden ellers er mundret, sig rigtig klart.

I det græske Dramas ældre Tid betragtedes det som intet usædvanligt, ja var en ganske almindelig theatralsk Konvention, at Guderne færdedes blandt de Heroer, om hvilke Stykkerne handlede, og der fandtes da ingen Grund til ved særlige Midler at adskille Gudens Optræden fra de andre Personers. Man saa da uden Sky, Hermes eller Athene vise sig paa samme Maade og i samme Niveau som Aias eller Orestes, det vil sige, de optraadte paa Orkestret sammen med deres Medspillende [1]). Men allerede i Euripides' Tid var dette Forhold og denne Betragtningsmaade af Guderne forandret.

I det euripideiske Drama er vi fjernere fra det folkelige Heltedigts naive Sammenføren af Guder og Mennesker. Der tænkes Guden som et ophøjet fra Menneskene forskjelligt og over Menneskene raadende Væsen, og den naturlige Følge heraf bliver ogsaa, at Gudernes sceniske Optræden bliver en anden. Som Euripides er Opfinderen af det dramatiske Fif, naar han har strammet Knuden saa haardt, at den ikke synes at kunne løses paa naturlig Maade, da at lade en Gud vise sig og klare det hele ved et Magtsprog [2]), saaledes er han formodentlig ogsaa Opfinderen af det sceniske Apparat, som gjorde hans Idé anskuelig.

Det er ovenfor omtalt, hvorledes Proskeniets Tag undertiden benyttedes i Handlingen som Taleplads for Skuespillerne, og der er nu intet i Vejen for at antage, at Guderne hyppigt viste sig der og simpelthen traadte frem fra den anden Etage af selve Skenebygningen, i hvilken der var anbragt en Dør-

---

1) Se bl. a. »Eumeniderne«, »Aias«.
2) Han spottes herfor baade af Plato og af Komediedigteren Antiphanes.

aabning (sml. Fig. 23), men denne simple Ordning lod sig ikke altid anvende. I Euripides' »Orestes« er det saaledes tydeligt angivet, at *Apollo* svæver i Luften med Helena ovenover Palads- (ɔ: Proskenions) Taget, paa hvilket Orestes, Pylades og Hermione befinde sig[1]), og at han tilsidst flyver bort til »det stjærnede Hvalv« og fører Helena med sig til Zeus's Højsal. I »Herakles Vanvid« viser paa lignende Maade *Iris* og *Lyssa*, Vanviddets Gudinde, sig svævende over Taget, og medens Iris atter svæver bort, synker Lyssa ned i Herakles Bolig (ɔ: ned bag Proskenionsvæggen) for at forvirre Heltens Forstand.[2])

Begge Steder have vi et godt Exempel paa, hvorledes en »Gud fra Maskinen« optraadte i Tragedien. Men i nogle Komedieparodier af Aristofanes faa vi et nok saa godt Billede af den egenlige tekniske Indretning, og navnlig viser det sig i disse, hvad man iøvrigt af hele Theatrets Væsen havde Ret til paa Forhaand at formode, at det hele Apparat ikke virkede synderlig illuderende, men tværtimod paa kritiske Aander gjorde et latterligt Indtryk, navnlig i Forhold til den øvrige alt andet end naturalistiske mise-en-scène.

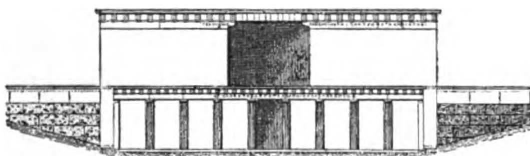


Fig. 23. Proskenion med overbygget Taleplads for Guderne (Theologeion).

I Aristofanes' »Skyerne« viser som bekjendt *Sokrates* sig svævende som en Gud, og fra sit høje Stade tiltaler han *Strepsiades*, der opholder sig i Orkestret, som den usle Jordbeboer, han er. Der udspinder sig følgende Samtale:

STREPSIADES.

Hr. Sokrates!
Lille Sokrates!

---

1) »Her kan I hende se nu højt i Æthrens Rum.« V. 1631.
2) »Hæv kun til Olympen, Iris, atter du din stolte Fod. Jeg vil synke ned usynlig i Herakles Bolig nu. V. 872—873.

SOKRATES.

Hvi kalder du mig, Søn af Jord?

STREPSIADES.

For alting, sig mig først, hvad har du deroppe at gjøre?

SOKRATES.

I Luften svæver jeg og tænker over Solens Gang.

STREPSIADES.

Ja saa! fra Nettet [1]) der du tænker over Guderne,
men ej fra Jorden, vel?

SOKRATES.

Ej kunde jeg
de himmelske Begreber i deres Væsen skue,
hvis ikke min Forstand hang højt og den fine
Tænkning sig blanded med beslægted Luft.
Thi vilde jeg fra neden af det højere beskue
jeg fandt det aldrig, o. s. v.

Af det følgende fremgaar det saa, at Sokrates sænkes ned paa Orkestret og derfra fortsætter Samtalen.

Denne »Gudemaskine« viser sig altsaa her at være en Art Net eller et andet Fletværksapparat, i hvilket den svævende var ophængt. Touget, der bar dette Apparat, kan fornuftigvis ikke have været anbragt andre Steder end paa Skenebygningens Tag og herfra mener man da, at Skuespilleren ved Hjælp af en *Kran* — en saadan Maskine omtales udtrykkelig af de gamle Theaterbeskrivere — løftedes til Vejrs og efter Optrinets Behov atter sænkedes ned eller drejedes bort og ned bag Skenens Bagvæg. *Hvorledes* denne Kran har været anbragt og hvorledes Maskinen i sine Enkeltheder har været beskaffen, det er ikke let forstaaeligt og vil vanskelig nogensinde kunne

[1]) *ἀπὸ ταρροῦ* (v. 226). *ταρρός* er Fletværk af forskjellig Art, bl. a. saadanne Net, i hvilke Gjenstande hængtes til Tørring.

oplyses. At Sokrates hænger i et Net, en Hængemaatte eller lignende, synes at tyde paa, at Guderne i den alvorlige Fremstilling have benyttet et lignende net- eller brynjeagtig Panser, som ogsaa den moderne Maskinmester anvender ved flyvende Skikkelser for at holde Legemet oprejst og fordele Trykket, og som saa Aristofanes parodisk har lavet om til et Vidiefletværk, der maaske lignede det, i hvilket man til daglig tørrede Figner.

I »Freden« have vi en anden spøgefuld Anvendelse af Tragediens Flyvemaskine, der her benyttes paa en noget anden Maade. Vi have tidligere omtalt det Sted i Aristofanes' Komedie, hvor Trygæos farer til Himmels paa sin Skarnbasse. Det lille Optrin er en Parodi paa Bellerophontes' berømte Luftfart, som Euripides havde behandlet, Skarnbassen træder i Stedet for den vingede Pegasos, med hvem ogsaa Trygæos sammenligner den, da han begynder sit Ridt:

»Nu op, min Pegasos, rask afsted!
Lad Guldbidselkjædernes raslende Klang
nu højt lyde muntert i Øret med Lyst! —«

Maaske var disse Linier et direkte Laan fra den Euripideiske Tragedie, og den hele Situation maatte derfor virke dobbelt komisk paa de forstaaende Tilskuere, naar det ydre Apparat ogsaa var hentet fra det tragiske Forbillede. Vi se nu altsaa Trygæos bestige sin Skarnbasse udenfor sit Hus (ɔ: Skenebygningen). Hans Maal er at flyve til Himlen, til Zeus' Bolig. Nu gaar det til Vejrs og siddende paa »sin vingede Fole«, som han kalder den, svæver Trygæos ikke saa kort i Luften, hvilken Tid han benytter til for Publikum at udtale sin Frygt for at Skarnbassen skal følge sine naturlige Tilbøjeligheder, kaste sin Rytter af og søge sin Føde i en Mødding:

»Hvad gjør du? hvad gjør du? hvi drejer
Du dog din Snude hen mod hin Møddingpøl?

Nej, hæv dig dristig fra Jorden op
og strækkende ud din rappe Vinge,
træng lige du ind i Zeus's Borg:
Men vend din Næse fra lugtende Skarn
og hold Dig i Dag fra din daglige Kost . . . .«

Endelig naar den ængstelige Himmelfarer Zeus's Palads:

»Men holdt! jeg tror, at jeg er Guders Bo alt nær,
og der jeg øjner alt jo Fader Zeus's Borg.
Hvem er Portner her? — Hejda, hvi lukker du ej op?« [1])

*Hermes* kommer da ud fra Zeus' Bolig, og Handlingen foregaar nu mellem disse to oppe, medens de andre Personer virke »dernede«, [2]) det vil sige paa Orkestret, indtil Trygæos endelig atter skal forlade Himlen og siger:

O Torbist, op! og hjem! nu lad os flyve hjem!

HERMES.

Den er her ej, min Ven!

TRYGÆOS.

Hvor er den blevet af?

HERMES.

Forspændt for Zeus's Vogn den trækker Lynets Pil.

TRYGÆOS.

Men hvordan kommer jeg nu ned?

HERMES.

Ah, meget godt

ved Siden af Gudinden [Eirene, Fredsgudinden, der tænkes at blive i Gudepaladset.]

---

[1]) N. V. Dorphs Ovs, S. 18. f.
[2]) Se V. 224. *Tr.* I hvilken (Hule)? *Herm.* Den *dernede.* — V. 313. »Tag Jer i Agt for ham *dernede* . . .«

Trygæos forlader derpaa Skuepladsen for først efter nogen Tids Forløb at vise sig »paa Jorden« ɔ: i Orkestret igjen.

Med vort nuværende Kjendskab til den græske Theaterordning volder det ikke stor Vanskelighed at forestille sig dette Optrin, udført i sine Hovedtræk. Torbisten var en Form for det Flyve- eller Svæveapparat, vi saa anvendt til Guderne i Tragedien. Den flyvende Bille er fra først af anbragt i Orkestret, medens Snorene gaa op i den i Skenebygningens Tag anbragte Kran og paa denne Maskine placerede nu Trygæos' Fremstiller sig, langsomt svævende de faa Alen til Vejrs, indtil han havde naaet Proskenionsvæggens Tag. Her stod han af, og dette Tag forestillede nu Forgaarden til Zeus's Bolig ud fra hvilken Trygæos senere begiver sig ned paa Orkestret igien, hvilket med andre Ord vil sige, at der, som saa ofte ellers, var bygget en anden Etage paa Skenebygningen, med Dør ud til Proskenionsplatformen og med Trapper ned til den underste Etage, der naturligvis atter som sædvanlig gav Adgang til Orkestret.

Man har tidligere ment, at »*Gudemaskinen*«, »*Flyvemaskinen*« og »*Kranen*« var tre forskjellige Theatermaskiner, der hver havde sin særlige Anvendelse og sin særlige Konstruktion. Det synes naturligere at antage, at de tre Apparater, hvis Navne vi kjende væsenlig fra Forfattere, som ikke have forstaaet deres Benyttelse, kun er en og samme Maskine, der blot optræder under forskjellige Benævnelser, nemlig altsaa den her forsøgsvis forklarede Flyve- eller Svævemaskine.

Derimod er der en anden Maskine, der ikke lader sig henføre under den samme Rubrik. Den gaar under Navn af *Ekkyklemet*, og skjønt man i den nyeste Tid har villet bestride dens Existens, skjønt man er endnu mere i Vilderede om dens faktiske Konstruktion og Anvendelse end om Gudemaskinen, synes det dog stadig lige utvivlsomt, at dette besynderlige Apparat virkelig har været benyttet, selv om der

ikke ganske kan indestaas for den Form, under hvilken det har været benyttet.

Ogsaa her lærer Parodien os nok saa meget som selve den alvorlige Fremstilling, og vi maa atter ty til Aristofanes' Komedier for gjennem Karikaturen at danne os det sande Billede.

I »Acharnerne« begiver Dikaiopolis sig til Euripides' Hus for at laane et tragisk Kostyme. Euripides er imidlertid beskæftiget med at digte og vil ikke komme ud af sit Hus. Dikaiopolis banker da paa Døren og der udspinder sig følgende Dialog mellem Euripides, der er inde i sin Bolig, d. v. s. bag Proskenionsvæggen og Dikaiopolis, der er udenfor, d. v. s. i Orkestret.

DIKAIOPOLIS.

Euripides, lille rare Euripides!
O hør mig! hvis du nogensinde hører et Menneske,
thi Dikaiopolis, Chollieren, kalder Dig!

EURIPIDES.

Nej, jeg har ikke Tid!

DIKAIOPOLIS.

Men saa lad dig rulle ud![1])

EURIPIDES.

Nej, det lader sig ikke gjøre.

DIKAIOPOLIS.

Jamen, alligevel!

EURIPIDES.

Ja, saa lad mig da rulle ud![2]) Til at komme ned, har jeg ikke Tid.

---

[1]) *ἀλλ' ἐκκυκλήθητι* — Arist. Acharn. V. 408,
[2]) *ἀλλ' ἐκκυκλήσομαι.* — Ibid. V. 409.

Euripides »rulles da ud« og viser sig, som det fremgaar af de følgende Repliker, i hvilende Stilling, [1]) omgivet af Kostymerne fra sine Tragediers mest ynkværdige Helte, og af disse Kostymer lader han sin Tjener udsøge et til Dikaiopolis,

I »Thesmophoriazusai« [2]) forekommer en ganske lignende Scene. Her er det *Euripides* og hans gamle Svoger *Mnesilochos*, der henvende sig til den tragiske Digter *Agathon* for at laane en Kvindedragt, under hvilken Mnesilochos skal snige sig ind i de gifte Koners Forsamling. Agathon er, som sin Kollega i »Acharnerne« optaget af sin Digtning og »rulles« paa lignende Maade ud, omgivet af sine Attributter. [3])

I begge disse Tilfælde er den parodiske Fremstilling af Ekkyklemet anvendt spottende mod tragiske Forfattere og viser os, at det var en Egenhed og ikke nogen absolut yndet Egenhed hos disse at fremstille synligt for Tilskuernes Øjne det, som i Virkeligheden maatte tænkes skjult for dem. Sammenholder vi et Par Steder fra Tragedien, hvor det antages, at Ekkyklemet virkelig maa have været benyttet, med disse to Parodier, faa vi et nogenlunde klart Billede af dets egenlige Bestemmelse.

I »Herakles' Vanvid« er Koret ene paa Skuepladsen, medens Herakles inde i sin Borg overfaldes af Vanvidets Gudinde og i Raseri dræber sine egne Børn; Koret ved ikke, hvad der er foregaaet, førend et Bud beretter det; men efter Buddets Fortælling viser Herakles sig for Korets — og Tilskuernes — Øjne som han ligger, sovende og bundet, efter sit rasende Vanvid ved sine Sønners Lig. Koret siger:

---

[1]) *ἀναβάδην*. — Man har hidtil oversat dette Udtryk ved »højt til Vejrs«, men Reisch gjør træffende opmærksom paa (d. griech. Th. S. 238 f) at denne Fortolkning er usandsynlig.

[2]) »de festfejrende Kvinder«. — Thesmophorierne var de Fester, som de gifte Kvinder i Athen holdt til Ære for Demeter.

[3]) S. Arist. Thesmoph. V. 95—96. 239 og 265.

»Ha! ha!
Se, Dørenes lukkende Fløje
aabne sig hist i den høje Borg.
O ve, ve!
Usalige Mand! Se ynkeligt
Ligge de Smaa foran Faderens Fod,
Som sover efter Sønnemordet rædsom Søvn.
Og tæt sig slynge Reb, slynger sig Baand og Bast
Med Løkker og med Snarer
Hildende rundt om Herakles Krop,
Til Borgens Kæmpestolper befæstet.
Og som en Fugl, der klynker for sin mistede
Fjerløse Yngel, styrer nu, da alt er endt
Med ilsomt Fjed den gamle [Amphitryon] hid sin bitre Gang.« [1])

I Slutningen af »Antigone« beretter paa lignende Maade en Tjener Kreon, at hans Hustru er død. Han siger til denne, der klager over sin Søn, hvis Lig han i sine Arme har bragt til Skuepladsen:

»O Herre, ja, du prøver svare Lidelser,
Og selv du bærer denne hid! Men træder du
I Borgen ind, vil du endnu se mer af Ondt.

KREON.

Hvad værre kan der end det Værste times mig?

TJENEREN.

Din arme Hustru, mod sin Søn som Moder tro,
Er blegnet hen af nyligtslagne Banesaar.

KREON.

O ve! o Du Hades' Svælg uforsonlig!
Hvorfor, hvorfor styrter du mig? — Hvad Ord udsiger du,

---

[1]) Euriptdes: Herakles' Vanvid. V. 1028–1041. Christensen-Schmidts Ovs.

Du som bringer mig Ulykkesbud?
Ve, ve, død Mand dræber du her!
Hvad siger du, Slave? Hvad nyt Ord melder du?
Ve, ve!
Har han fyldt vore Lidelsers Maal ved sit blodige Mord?

Her maa tænkes, at Euridikes Lig rulles ind paa Skuepladsen, thi *Koret* svarer ham:

»Der ser du selv; se, nu det skjuler ingen Vraa.«[1])

Lignende Exempler kan hentes fra alle tre Stykker af Aischylos' Orestie, fra Sofokles' Ajas, hvor det indre af dennes Telt fremstilles, fra Euripides' Hippolytos og fra Sofokles' Elektra. Som Regel er det et Lig af en, som har dræbt sig eller er bleven dræbt borte fra Skuepladsen, der fremstilles paa denne Maade; undertiden, som i Ajas, fremføres dog ogsaa levende Personer, handlende og talende, paa Ekkyklemet; undertiden er det hele Grupper af Sovende eller Døde, som i »Eumeniderne«[2]) og i »Herakles' Vanvid.«

Af Tragedierne alene ses det ikke tydeligt, at man virkelig har benyttet en Maskine, som rullede frem fra Proskenionsvæggen og ind paa Orkestret og paa hvilken de Figurer, der tænktes indenfor, var placerede. Der tales her kun om, at Dørene aabnes og at derpaa Figurerne vise sig. Man har da ogsaa betvivlet, at en saadan Udrulning virkelig fandt Sted og ment, at simpelt hen Dekorationsvæggen skødes fra hinanden og Scenen saa viste sig indenfor; men de to Komedieparodier synes rigtignok paa det bestemteste at tyde paa, at der anvendtes en Maskine, først af selve Ordene, men endelig ogsaa af Meningen, thi hvad kunde der være at parodiere i den simple Ting, at Døre aabnedes og et Interiør derpaa viste sig

[1]) Sofokles' Antigone. H. 1257—1270. N. V. Dorphs Ovs.
[2]) Den sidste Tragedie i Aischylos' Trilogi »Oresteia«.

for Tilskuernes Øjne. At man foretrak at lade en Maskine kjøre ind paa Orkestret fremfor at arrangere de Grupper, der krævedes indenfor, laa sikkert i den Omstændighed, at en meget stor Del af Publikum vilde have været godt saa som udelukket fra at se de indenfor fremstillede Begivenheder.

Hvorledes iøvrigt Ekkyklemet har været indrettet, derom kan intet bestemt siges. Formodentlig har det simpelthen været en Platform af større eller mindre Højde, der paa Ruller eller Hjul kørtes ud paa Orkestret og som holdtes igen af Touge, ved hvilke den saa atter kunde trækkes ind bag Proskenionsvæggen.

Et hyppigt Virkemiddel i saavel Komedie som Tragedie var *Tordenmaskinen*, til hvilken man anvendte oppustede Huder, fyldte med Sten, som sloges mod Metalplader.

Under Orkestrets Midtpunkt er i nogle græske Theaterruiner fundet hele Kælderrum,[1] der forsaavidt som de ikke ganske øjensynligt have haft anden Bestemmelse menes at have været benyttet som de moderne »Forsænkninger«, op af hvilke de Dødes Aander steg. Hvis denne Forklaring holder Stik, har sikkert her været anbragt de saakaldte *»charoniske Stiger«*, der netop efter de senere Fortolkere havde denne Anvendelse.

Endelig kan det bemærkes, at det tidt i Dramaerne omtales, at Personer komme kjørende ind i Vogne, og det er utvivlsomt, at dette virkelig er sket. Thi ad Sidegangene og inde paa Orkestret var Plads nok, og den Art Virkelighedspræg, der faldt ind under Optog og festlig Pomp, stemmende godt med Skuespillenes almindelige Karakter.

Fra alt, hvad derimod det moderne Theater forstaar ved *Lyseffekter,* var det gamle græske selvfølgelig helt udelukket.

---

[1]) I Eretria findes saaledes en underjordisk Gang, der fører fra Mellemrummet mellem Proskeniet og Skenebygningen til Midten af Orchestra og har en Trappe begge Steder.

Den aabne, ubedækkede Skueplads og Udsigten over den omliggende Natur maatte endog idelig dementere Stykkets Ord. Mens Stormen hylede, Uvejret rasede og Lynene knitrede i Tragikerens 'Mund, laa Himlen skinnende azurblaa over Tilskuernes Hoveder, og medens Helten fulgte Stjærnernes Gang over Nathimlen sendte Solen sine brændende Straaler ned paa hans Isse. Det paastaas rigtignok, at man undertiden brugte at fremstille *Natten* ved *sorte Draperier*,[1]) men dette kan fornuftigvis først have været Tilfældet, da man spillede paa en bedækket Scene i vor Forstand. Overhovedet forlangte man i de gamle græske Tid ligesaa lidt nogen Illusion hvad Tiden, som hvad Stedet angik.

Det femte og den første Del af det fjerde Aarhundredes Drama, hvis Skjønhed og ædle Former traf Nationens Smag i Centrum, udviklede en Tilbøjelighed for theatralsk Fremstilling, der blandt andet gav sig Udslag i de mægtige og pragtfulde Skuespilhuse, hvis Ruiner rundt om i Grækenland og i dets Kolonier endnu vække vor Beundring og pirre vor Nysgjerrighed. Medens selve Dramaet ingensinde senere naaede en Blomstring, der blot tilnærmelsesvis kunde sammenlignes med det femte Aarhundredes, men tværtimod gik gradevis ned ad Bakke, steg Fordringerne til dets ydre Indfatning bestandig og frembragte kolossale Byggeforetagender, ikke blot i Hovedstæderne, men ogsaa i anden Rangs Byer, der maa have bragt betydelige pekuniære Ofre for at tilfredstille Folkets Theaterlyst. — Hvornaar det første Stentheater rejstes i Grækenland, derom vides intet bestemt. I *Athen* opførte man *Dionysostheatret* i dets Stenform mellem Aarene 350 og 325 og det fuldendtes af Lykurg; men det er ikke givet, at dette Theater er det første i Grækenland. Paa den anden Side er der hidtil ingen Ruiner fundne, der stamme fra en tidligere Periode end

---

[1]) Sml. Oehmichen: Bühnenwesen p, 240.

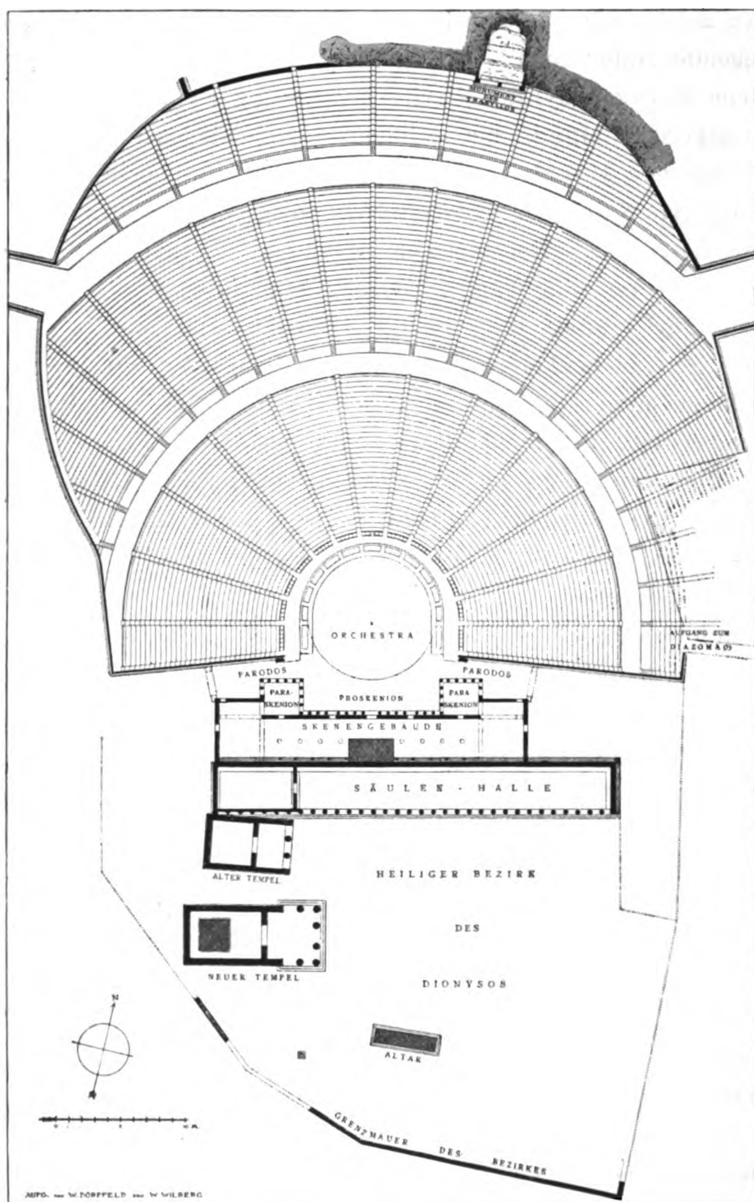



**Fig. 24. Plan af Dionysos-Theatret i Athen.**

denne. Det kan derfor betragtes som nogenlunde sikkert, at sidste Halvdel af fjerde Aarhundrede betegner Tidspunktet for Stentheatrenes Indførelse.

Hvad disse Theatres Form og Anvendelse angaar, da fjerne de sig ikke uden ved det faste Materiale fra de tidligere interimistiske Træbygninger. Som tidligere falde de i tre Hovedafdelinger:

**A** *Tilskuerrummet (Theatron),*
**B** *Skuepladsen (Orchestra)*
og **C** *Spillehuset (Skenen).*

*Tilskuerrummets* Form og Størrelse ere i de forskjellige Theatre ikke saa lidt forskjellige. Bestandig nærmer dog Grundridset sig til en Halvcirkel, uden helt at indskrænke sig til denne. Først i det romerske Theate danner Tilskuerpladserne en ren Halvkreds. Iøvrigt byggedes Tilskuerrummet som tidligere med Forkærlighed paa saadanne Steder, hvor Naturen kunde komme Bygmesteren til Hjælp, det vil sige, man valgte Bjærgskrænter, der skraanede ned mod det flade Land. Desforuden rejstes, hvor det behøvedes, imponerende Støttemure for at hindre Jordsmonnet i at skride ud. Hvor det lod sig gjøre huggede man ogsaa Stenbænke ud i selve Klippen.

Tilskuerpladserne deltes paa den ene Led af en eller to brede Gange, *Diazomata,* der løb hele Auditoriet rundt, og paa den anden Led af straaleformede Trapper, der afskar Pladserne i en Art Loger, *Kerkides.* Disse Ganges og Trappers Bestemmelse var naturligvis at give Publikum lettere Adgang til Pladserne. (Se Fig. 26.)

Hvad selve Siddepladserne, der kaldtes *Hedolia*, angik, da havde de en særegen og ret praktisk, om end ikke synderlig magelig Form. Der var ingen Rygstød, og Tilskuerne sad umiddelbart paa Stentrinene. Men for at give mere Rum, og for at hindre, at den højere Siddende generede den, der sad foran og under ham, med sine Fødder, var Trinene afdelte i to Flader, en højere, der tjente til Sæde og en lavere, paa

hvilken den ovenover Siddende støttede sine Fødder. Trinene var endvidere udhulede, saaledes at den Siddende kunde trække

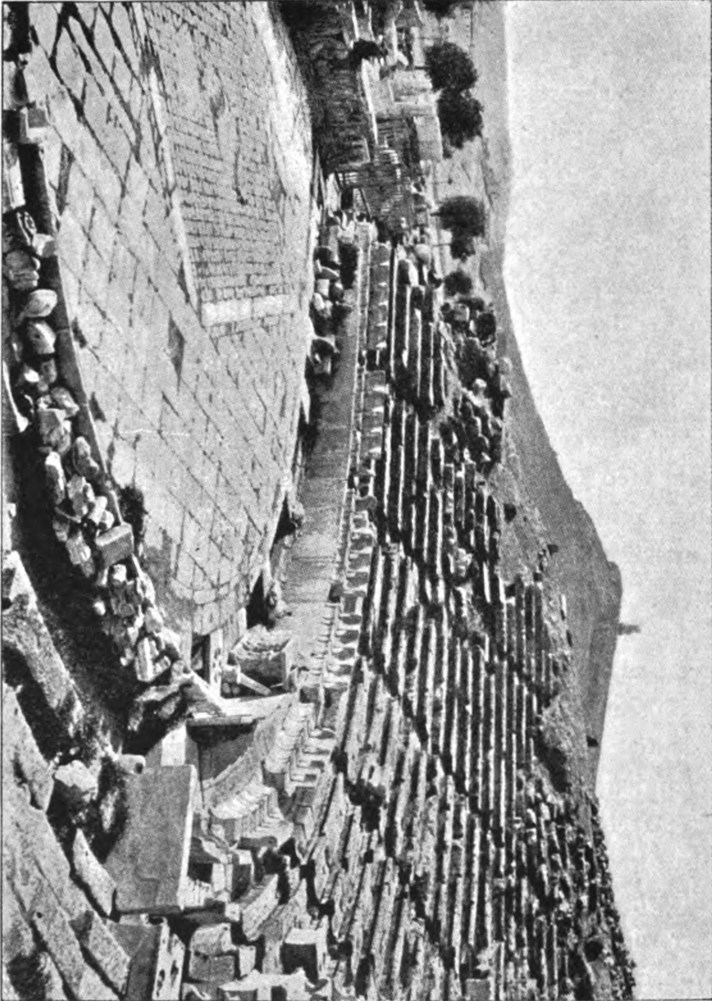


Fig. 25. Dionysostheater i Athen (nuværende Skikkelse).

Benene ind under sig (sml. Fig. 27 og 28) og paa denne Maade give Plads for dem, der vilde passere forbi. Man opnaaede ved disse Midler tillige at sammentrænge saa mange Sidde-

pladser som muligt paa det midst mulige Rum. Nogen yderligere Afdeling eller Numerering af Pladserne fandt derimod ikke Sted. Det var almindeligt, at man belagde de haarde Stensæder med Puder, men disse medbragtes af Publikum selv.

Adskilte ved en smal Gang fra de almindelige, med demokratisk Ensartethed udstyrede Tilskuerpladser, var den nederste

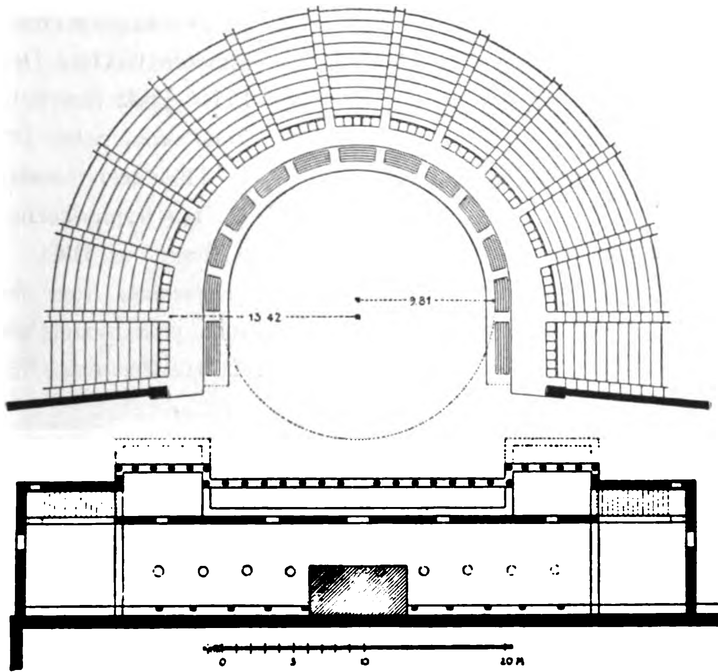



**Fig. 26. Normalplan af et græsk Theater.**

Række Sæder, der forbeholdtes enkelte særlig Udmærkede som Hæderspladser. Her sad Dionysospræsten — i Midten — fremmede Gesandter, Feltherrer, Archonterne, Statens Velgjørere og de i Krigen faldne Heltes Børn i smukt udhugne Marmorstole, som — mageligere end de andre Pladser — var forsynede med højе Rygstød. (Sml. Fig. 28 og 29). Adgangen til Forestillingen var oprindelig *fri*. Senere, da Theaterdriften

gik over til Forpagtere, maatte der betales. Dog fik Perikles sat et Lovforslag igjennem, der bestemte, at Borgerne skulde have Pengene udbetalte af Staten. Entreen var for en Skuespildag to Oboler (omtrent 20 Øre), for de store Dionysiers tre Festdage en Drakme (omtrent 65 Øre). Denne Pris gjaldt for en hvilken som helst Plads i Theatret undtagen Hæderspladserne.

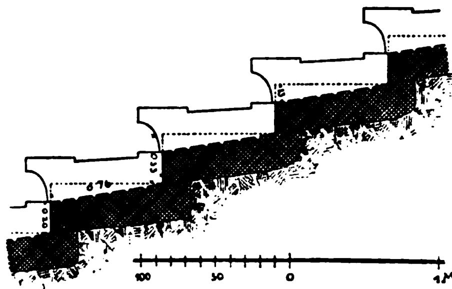


Fig. 27. Profil af Siddepladserne.

*Theaterbilletterne*, af hvilke man endnu har en Del, som dog alle stamme fra den romerske Kejsertid, var enten smaa Blymærker af Størrelse som en Enøre, eller noget større Elfenbensskiver. Paa dem var indgravet et eller andet Tegn,

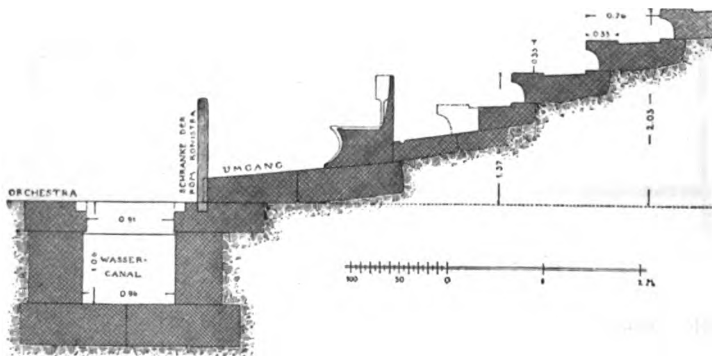



Fig. 28, Gjennemsnit af Tilskuerpladserne.

en Maske, et Theater, en Buste, undertiden ogsaa Stykkets eller Digterens Navn. Desforuden var paa Elfenbensbilletterne den *Kerkis*, den Kile eller Loge angivet, til hvilken Mærket gav

Adgang. Blymærkerne, der ikke havde nogen saadan Angivelse, maa formodes at have givet Adgang til Tilskuerpladsen i sin Almindelighed, hvorimod Elfenbensbilletterne anviste de særlig reserverede Pladser.

Tilskuerpladsernes Antal var højst forskjelligt i de forskellige Theatre. De nyeste Angivelser naa ikke op til de kolossale Tal, som ældre Forskere have antaget. Dørpfeld anslaar saaledes Dionysostheatret i Athen til at have kunnet rumme ca. 17000 Mennesker, medens man tidligere regnede det til over titusend flere. Theatret i Megalopolis var det største græske Theater og rummede efter Dørpfeld 20,000 Mennesker, efter de tidligere Beregninger 44,000. Theatret i Ephesos skal endog have haft Plads til ca. 50,000.

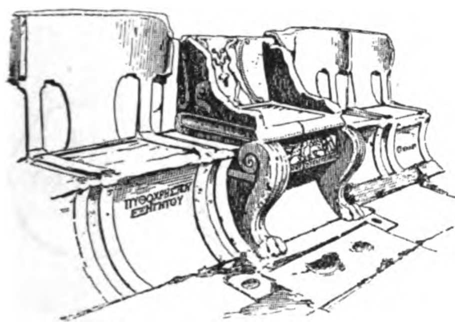


Fig. 29. Hæderspladser i Dionysostheatret.

Paa Tilskuerpladsen paastaas det endvidere, at der fandtes en Række *Lydbækkener*, hvis Bestemmelse det var at give Skuespillerne og Korets Stemmer forøget Resonans. En af de tidligste Beskrivere af græsk Theater, Vitruvius, angiver endog et helt System af forskjellig afstemte Bækkener, som, naar deres Egentone blev talt eller sunget, sattes i Svingninger og derved forstærkede Tonen. Opstillingsmaaden fremgaar dog ikke tydeligt af Beskrivelsen. I enkelte Theaterruiner er der fundet Nicher, hvis Anvendelse man ikke har kunnet forklare bedre, end at disse Lydbækkener skulde have været opstillede eller ophængte deri.

Da Forestillingerne altid foregik ved højlys Dag, var Tilskuerrummet naturligvis *uoplyst* og Klimaet tillod desuden, at

det var *ubedækket.* Til Beskyttelse mod Solen medbragte man bredskyggede Hatte og først Romertiden indførte det blødagtige Solsejl (velarium.)

*Orchestret* undergik saa godt som ingen Forandring i den nye Periode. Det vedblev at være en cirkelrund Plads af fast Jord med en Alterplads i Midten. Blot indførte man i Stentheatrene at lægge en muret Vandkanal rundt om Pladsen til




**Fig. 30. Theaterbilletter.**

Afløb for Regnen. Smaa Stenbroer førte saa undertiden fra Tilskuerpladserne over Kanalen til Orchestret.[1])

*Skenen* derimod blev i Stedet for det midlertidige Træhus til en ret anselig Stenbygning, ikke imponerende i Højde, men smukt og solidt bygget. To fremspringende Fløje, en paa hver Side af Façaden, *Paraskenierne* (se Fig. 24 og 26) dannede Afslutningen for det endnu i 4de Aarhundrede bevægelige Proskenion, der bestod af Træpiller med dekorerede Mellemflader, *Pinakerne,* som kunde borttages og skiftes efter de forskjellige Stykkers Behov. Først endnu senere, i 3die og 2det

1) Denne Indretning, som indførtes i Dionysos-Theatret i Athen, opgaves dog snart som upraktisk, Theatret i Epidauros, der i mange Henseender var et Mønstertheater, havde blot en lav, stenbelagt Vandrende med underjordisk Afløb. Se Fig. 31.

Aarhundrede, byggedes faste Proskenier i Form af en Søjlerække, mellem hvilke Søjler ogsaa praktikable *Pinaker* kunde anbringes.

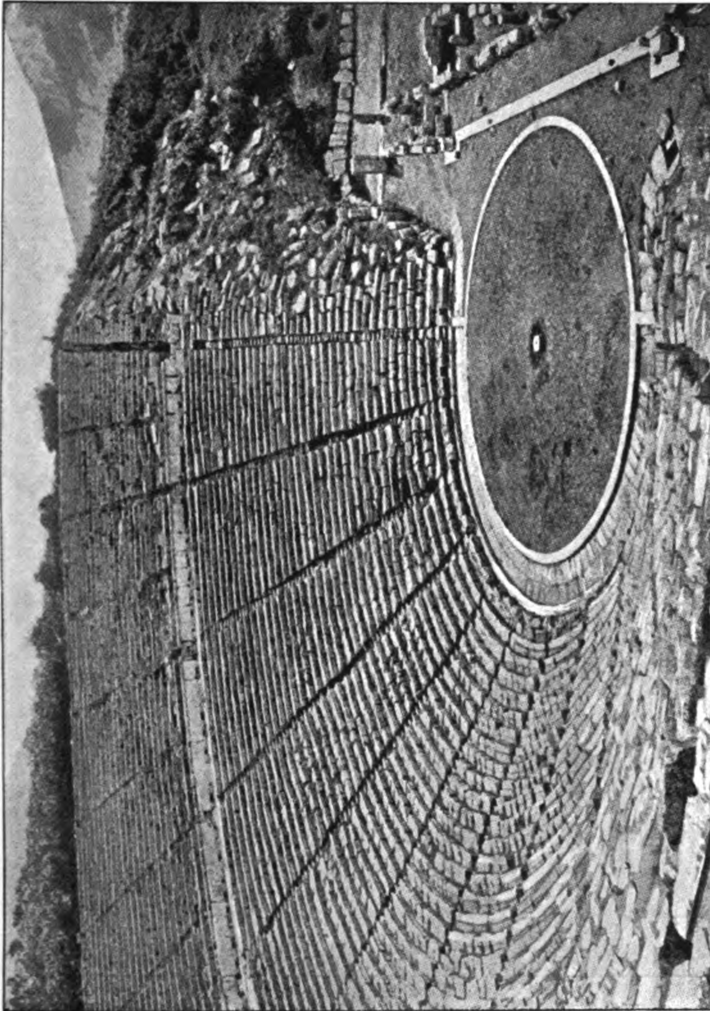


Fig. 31. Theatret i Epidauros.

Skenebygningens og Proskeniets Højde var ca. 12 Fod, en Højde, der svarede til det græske Privathuses almindelige

Højde; men dertil kom i de fleste Teatre en anden Etage, der dog — i 4de Aarhundrede i alt Fald — endnu opførtes af

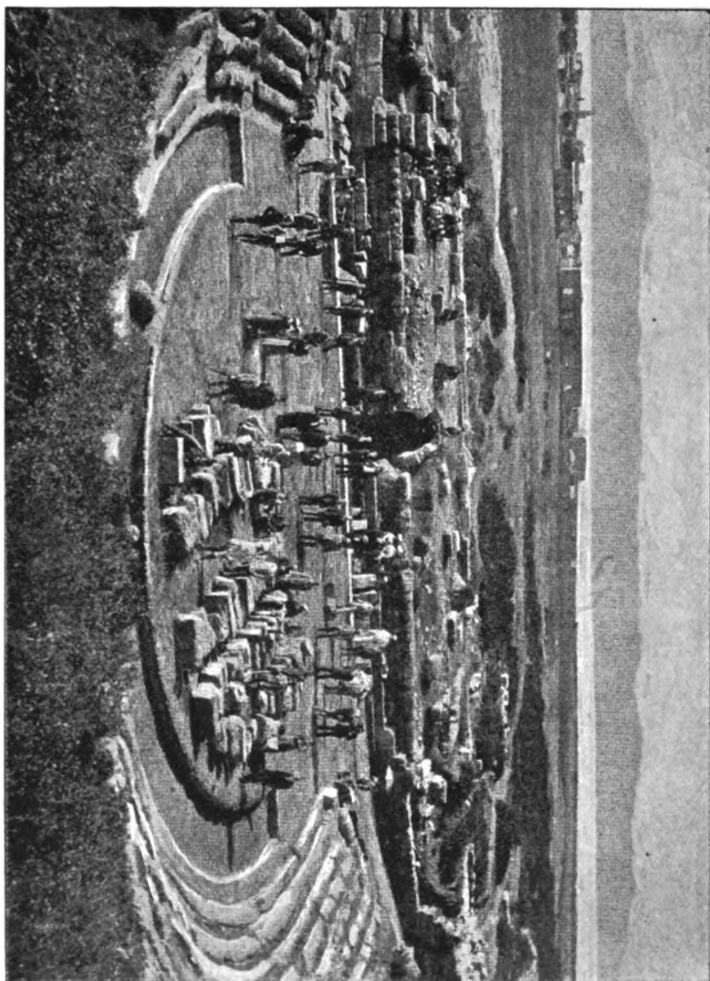


Fig. 32. Theatret i Eretria.

Træ. Anvendelsen af denne anden Etage var den samme som i den klassiske Tid. Overhovedet var Spillemaaden

— i ydre Henseende — ganske den samme i den senere Tid som i den tidligere, og det synes end ikke, som om rigere illusionsvækkende Midler, end de, vi kende fra det femte Aarhundrede, ere blevne indførte i det nye Tidsrum. Tværtimod udelukker det faste af Stensøjler opførte Proskenion enhver Mulighed for nogen egenlig Variation af Baggrundsdekorationen, medens dog samtidig det gamle Repertoire, der tidt kunde *tænkes* at kræve forskjellige Dekorationer, stadig opføres, om det end for en Del fortrænges af den nyere Komedies nøgterne Aand, hvor Skuepladsen altid er henlagt til *Gaden* eller rettere et ubestemt Sted mellem Hovedpersonernes Boliger. Til Baggrund for denne Komedie var den sildig-græske faste Skenebygning med dens Søjlehal foran og med de forskjellige — i Reglen tre — Døre, der førte ind til den, ypperlig egnet. Hver af Dørene kunde fortræffelig gaa for et forskjelligt Hus og Orkestret laa stadig som den ubestemte, abstrakte Skueplads udenfor.

Hvorledes nu denne simple græske Sceneordning gik over til den romerske med den ophøjede Skueplads, der nærmer sig vor moderne, og hvorledes ogsaa denne føjede sig ganske naturligt efter Tidens skiftende Krav, det skal i det følgende Afsnit om den romerske Skuespil blive nærmere omtalt.

---

## III.

### KORET.

*Korets Rolle i Skuespillene. Dets aftagende Betydning. Udrustningen og Indstuderingen af Koret. Processioner og Opstilling. Sange og Danse i de forskellige Dramaarter. Korets Kostymer.*

De Optrædende i de græske Skuespil deltes i tre, ret skarpt afgrænsede Klasser: 1) *Koret,* 2) *Skuespillerne* og 3) *Komparserne.* Af disse var Korets Medlemmer de oprindeligt

eneste Fremstillere, medens Skuespillere og Komparser først senere kom til. Det er paavist, hvorledes Korets Rolle i Tragedien bliver mindre og mindre og vi kan i de existerende Digtninge følge den gradvise Nedgang rent materielt fra Aischylos' første til Euripides' sidste Dramaer. Saaledes udgør i »de Bønfaldende«, Aischylos tidligste Tragedie, Korets Sange og Repliker i alt omtrent tre Femtedele af det hele Stykke, i hans senere Arbejder knap det halve. Hos Sofokles indskrænkes dets Rolle allerede betydeligt, idet Forholdet her svinger imellem en Fjerdedel og en Syvendedel af hele Tragedien og hos Euripides synker det endog i enkelte Tragedier ned til en Niendedel.[1])

Men samtidig reduceres ogsaa dets *Betydning.* I »de Bønfaldende« er Koret den egenlige Hovedperson, om hvis Skæbne Stykkets Handling drejer sig, og de andre Figurer ere kun Staffage. Men gradevis vender Bladet sig. Allerede i »Prometheus« fængsles vi af Skuespillerens Repliker nok saameget som af Korets Sange, og hos Euripides er Koret den rene Staffage, medens al Interessen samler sig om Skuespillerne. Endnu videre gik den tragiske Forfatter *Agathon*, hos hvem Koret intet som helst havde at gjøre med selve Stykket, men hvor dets Sange og Danse blot var Mellemspil, der endog kunde overføres fra en Tragedie til en anden og som kun altsaa tjente til at afbryde Handlingen og give Skuespillere og Publikum den nødvendige Hvile.

Vi ere ikke i Stand til at forfølge Korets Historie i Komedien, da kun én komisk Forfatter er os ordenlig bekjendt, men Udviklingen har sikkert her været en lignende. Allerede i Aristofanes' sidste Komedie »Plutos«[2]) er Korets Rolle ind-

---

[1]) Sml. Haigh: The attic theatre, p. 259 f.
[2]) Aristofanes lod endnu to Komedier opføre efter Plutos (388) nemlig *Kokalos* og *Eolosikon*, men disse ere begge gaaet tabt. Af *Plutos* har der existeret en tidligere Redaktion fra 408, men heller ikke denne kjende vi.

skrænket til det mindst mulige og i den *nye Komedie* er det ganske forsvundet.

Medens saaledes Korets literære Historie viser en stadig Dekadence, er dets ydre Sammensætning og Optræden mere stabil.

Det at tilvejebringe, udruste og undervise et dramatisk Kor var en Borgerpligt, en Art Skat, som efter Tur paalignedes de mere velhavende Borgere i Staden. Den Mand, der valgtes til at bestride Omkostningerne ved Korets Uddannelse og Kostymering, kaldtes *Choregen*, og han blev den, der bar ikke alene det pekuniære men ogsaa det kunstneriske Ansvar for Korets Optræden, ligesom han ogsaa var, den, hvem Prisen i den dramatiske Væddekamp i alt Fald officielt tilkjendtes. Omkostningernes Størrelse beroede naturligvis dels paa Stykkets Art, men dels ogsaa og fornemmeligst paa Choregens større og mindre Flothed. Da Theaterforestillingerne var Konkurrencer mellem de forskjellige Forfattere og Choreger, opstod der tidt ogsaa en mer eller mindre ædel Kappestrid blandt disse sidste om, hvem der kunde give flest Penge ud til Korets Udstyr, og det hændte, at Borgere, hvis Forfængelighed, var stærkere end deres Pengeskrin, ødelagde sig ved at smykke deres Kor med de kosteligste Klædebon. Dette var endda ikke altid til Gavn og Glæde for den gode Smag; Aristoteles nævner det udtrykkelig som et Bevis paa Simpelhed at udstyre navnlig de komiske Kor med unødig Pragt. Paa den anden Side fandtes der ogsaa sparsommelige Choreger, der lejede brugte Kostymer til deres Folk. Dette blev navnlig i senere Tider, da Forestillingerne blev hyppigere, almindelig Brug.

Udover det at vælge og betale Kostymerne og skaffe Lokale til Indøvelsen tog Choregen sig iøvrigt ikke direkte af Koret. Da det var et offenligt og religiøst Hverv at deltage i Teaterforestillingerne, maatte kun frie Borgere anvendes som

Medlemmer af Koret. Men da saavel Sangen som Dansen krævede baade Øvelse og Anlæg, dannede der sig snart en bestemt Stab af Mænd — Kvinder anvendtes aldrig — som stadig benyttedes til dette Arbejde. Indstuderingen af Partierne besørgedes af en Kormester eller Lærer, der engageredes og betaltes af Choregen, men i Theatrets første Tid i Reglen var identisk med Digteren selv. Saaledes berømmes blandt andre *Phrynichos* og *Aischylos* for den Opfindsomhed, hvormed de formede Korets Danse, i hvilke de ogsaa undertiden selv deltog. Senere hen, efter den klassiske Periode, da Skuespillene hyppig skreves af Rhetorer og andre theaterukyndige Mænd, som



Fig 33. En Korlærer i Funktion.

ganske savnede teknisk Uddannelse i Dans og Sang, gik Korindstuderingen over til professionelle Lærere i disse Fag. Der opstod faste Erhverv som Korlærerens, *Chorodidaskalos* og Danselæreren *Orkestodidaskalos.*

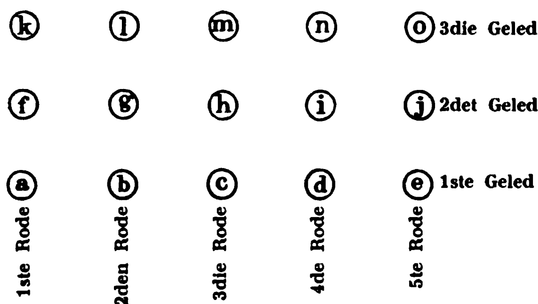
Det gamle dithyrambiske Kor bestod af halvtredsindstyve Mand, *Choreuter* kaldede. Da den Skik at spille fire Dramer efter hinanden opstod, har man sandsynligvis delt dette store Kor i fire smaa, hver paa tolv Choreuter. Faktisk er det i alt Fald, at den ældste Tragedie og Satyrspillet opførtes med et Tolvmands-Kor. Senere — under Sofokles — steg Antallet til femten Mand, idet der tilkom en fast Korfører *Choryphaios,* der ledede Korets Bevægelser paa Skuepladsen, og hans to

Hjælpere *Parastaterne.* Det komiske Kor talte altid fireogtyve Mand.

Naar Koret skulde optræde paa Skuepladsen, drog det i helt militærisk Orden fra venstre Sideindgang — venstre regnet fra Tilskuernes Synspunkt — ind paa Orkestret. En *Fløjtespiller* gik stadig i Spidsen og angav Marschtakten, ligesom han senere ledsagede Sang og Dans med sit Spil. Det ansaas for meget vigtigt at faa en dygtig Fløjtenist og Choregerne drev allehaande Intriger og Kabaler for at fravende hinanden de bedste Virtuoser.

Indmarschen skete efter *Geledder* (στοῖχοι) eller sjældnere efter *Roder* (ζυγά). Det tragiske Kor marscherede i tre Geledder hver paa fem Mand, eller i fem Roder hver paa tre Mand; det komiske i fire Geledder, hver paa seks Mand eller seks Roder, hver paa fire Mand. I første Geled stilledes de smukkeste Folk, medens man stak de af Naturen tarveligere udrustede ind i Midten.[1]) Korførerens Plads var altid midt i første Geled, og paa hver Side af ham gik hans Hjælpere, Parastaterne.

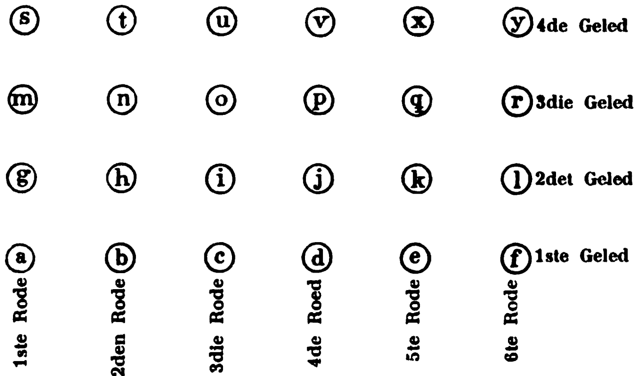
For bedre at anskueliggjøre Korets Opstilling skal her gives en letfattelig grafisk Fremstilling af den. Opstillingen af det tragiske og satyriske Kor var saaledes:




[1]) I de moderne Theatres Kor, saavel i Opera som i Ballet, følger man, mærkeligt nok, som oftest et ganske modsat Princip, idet her Medlemmerne optræde

c er Korføreren, b og d Parastaterne. Naar Indmarschen sker efter Geled, er første Række a. b. c. d. e. Gjøres der derpaa højre om, bliver a f k første *Rode, Zygon*. Andet Geled f g h i j bestaar af de mindst gode Folk, thi de præsentere sig, baade naar der marscheres efter Geled og efter Rode, mindst for Tilskuerne.

Opstillingen af det komiske Kor var følgende:




Ankommen til Orkesterpladsen indtog Koret de Pladser, som Stykket krævede. Undertiden begyndte Dramaet saaledes, at de Personer, som fremstilledes af Koret, tænktes siddende ved Alterets Fod eller paa anden Maade var grupperede, naar Handlingen begyndte. Dette udelukkede ikke, at Indmarschen gik for sig paa ovennævnte Maade, og Stykket begyndte saa først, efter at Koret havde ordnet sig i de Stillinger, der krævedes.

Hvad Korets Præstationer paa Skuepladsen angaar, da bestod den i sin Almindelighed dels af *Tale*, dels af en *melo-*

---

efter *Anciennetet*, saaledes at de af Tidens Tand mest medtagne præsentere sig i første Række, medens de unge Novicer kigge halvskjulte frem bag de ældre Kammerater. Disse Veteraner holde overalt strængt paa deres ved Hævd erhvervede Prærogativer og dette er Grunden til, at man kan rejse Europa rundt i bestandig Undren over, at Koristinder ved alle de store Operascener overalt er lige gamle og grimme.

*dramatisk Recitation,* dels af *Sang* og endelig af *Dans.* Talen og Recitationen bestredes vistnok som Regel udelukkende af *Korføreren,* Choryphaios, der ene havde Ret til at tale paa Korets Vegne. Undertiden var dog ogsaa Repliker fordelte mellem de enkelte Choreuter, naar Stykket krævede, at flere af den Folkehob, eller hvad det nu kunde være, de forestillede, gav sit Besyv med i Stykkets Dialog. Om *Sangen* ved vi kun lidt, ikke stort andet end at den altid foredroges enstemmigt; Polyphonien var ukjendt i de græske Kor. Dens kunstneriske Karakter var naturligvis højst forskjellig efter de forskjellige Stykker; i Tragedien højtidelige Hymner eller fortvivlede Klagesange, i Satyrspillet kaade og drillende Bukkekvad og i Komedien et Virvar af de mest bizarre og phantastiske phalliske Viser. Men altid anslog dog disse Korets Sange Stykkets Grundstemning og tjente derved til paa en vis Maade at erstatte de manglende Dekorationer og det øvrige stemningsvækkende Sceneri. Man yndede, navnlig i Komedien, at efterligne bestemte Naturlyde, som stod i Forbindelse med Korets Karakter. Saaledes efterlignedes i Aristofanes' »Skyer« Tordenens Rullen af Skykoret. I »Fuglene« er der indflettet Fuglesangsimitationer som denne:

tiotio, tiotio, tiotinx —
totototototototinx —
tiotio, tiotinx,

eller Hærpoppens Sang:

Huphup, vuvu! huphup vuvu!
trioto, trioto, toto brinx
torotoro, torotoro, toro tinx —
kikabau, kikkabau
torotoro, toroto, lililinx, etc.

I »Frøerne« synger det usynlige Frøkor, medens Dionysos ror i Charons Baad, som Omkvæd paa sin Strofe:

Brekekekex, koax, koax.

Paa samme Maade havde Aristofanes' Samtidige, *Eupolis,* i sin Komedie »Gederne« et Gedekor, hvori disse i Grækenland saa

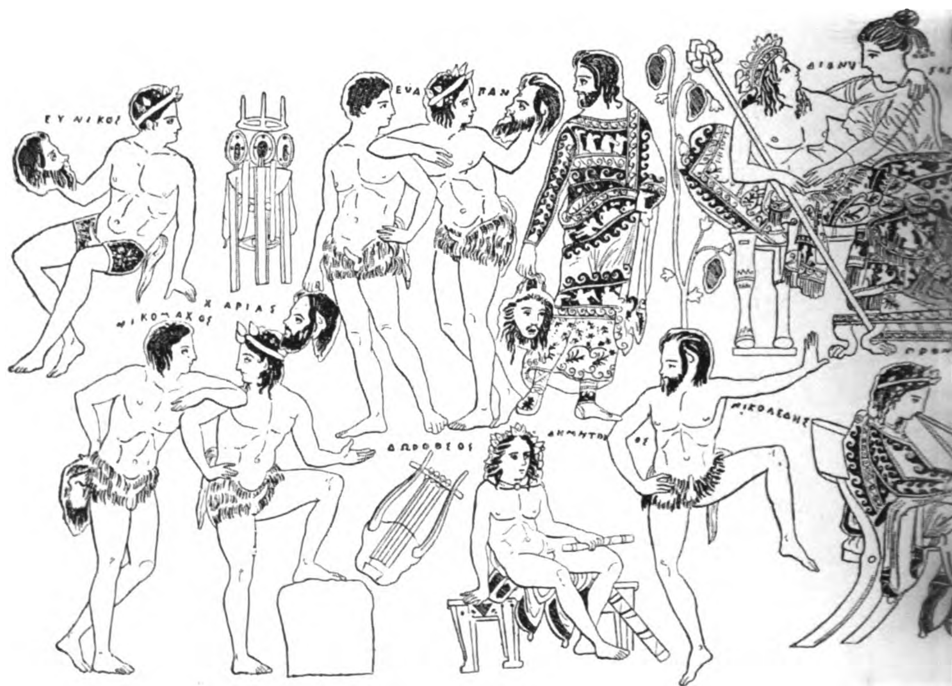
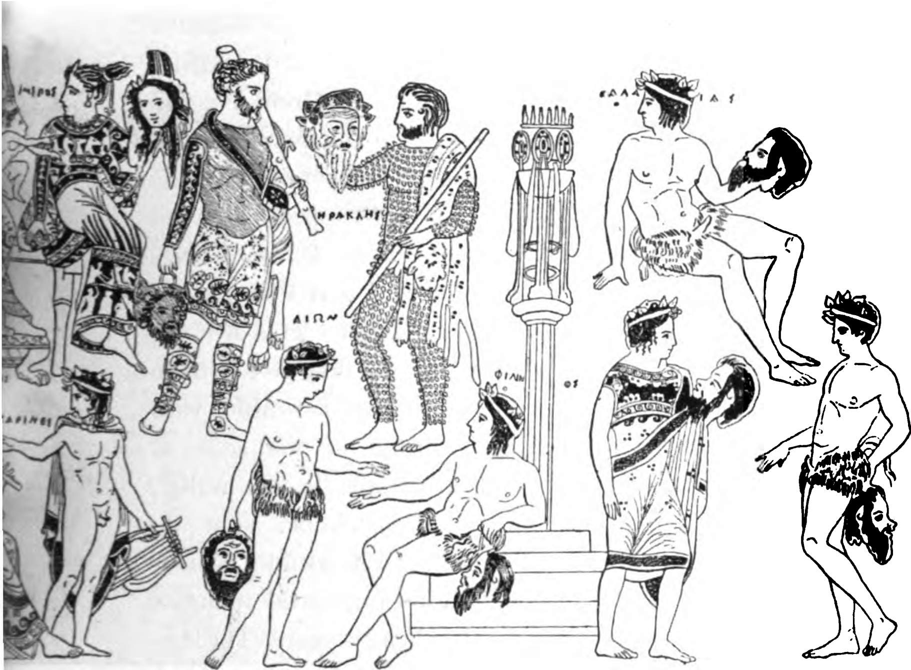


**Fig. 34. Choreuter og Skuespill**

populære Dyrs Brægen eftergjordes. Undertiden løb Korsangene i Komedien ogsaa paa anden Maade ud i det rent meningsløse. Saaledes skrev Atheneren *Kallias* et Bogstavdrama, et »grammatisk Skuespil«, i hvilket det ioniske Alphabets *fireogtyve* Bogstaver dannede det komiske Kor. Og dets Sange bestod deri, at alle Konsonanterne efterhaanden sammensattes med hver enkelt Vokal. Første Strofe af dette interessante Digt lød:

βῆτα ἄλφα βα, βῆτα εἶ βε
βῆτα ἦτα βη, βῆτα ἰῶτα βι
βῆτα οὖ βο, βῆτα ὖ βυ
βῆτα ὦ βω

I tæt Forbindelse med saavel Recitationen som Sangen



før Opførelsen af et Satyrspil.

stod Korets *Dans*. Den ledsagede bestandig Ordet, enten det blev sunget eller talt, og den Choreut, der ikke formaaede at understøtte sine Vers med smukke og udtryksfulde Dansebevægelser, stod ikke højt i Kurs. Fra Dansen laante endog Metriken en Del af sine tekniske Betegnelser. Saaledes kaldtes den mindste Versinddeling en »Fod«; et tofødded Vers kaldtes »Basis«, hviket oprindelig betyder Trin, Skridt; Begreberne

»Arsis« og »Thesis«, der i Metriken betegnede Versefodens lette og tunge Taktdel vare hentede fra de Dansebevægelser, der bestod i at løfte Foden fra Jorden og at sætte den til Jorden, Kjendsgjerninger, der alle tyde paa, hvor uopløseligt Versfremsigelsen og Gestikulationen var knyttet til hinanden. Der siges udtrykkeligt *Gestikulation;* thi ved den græske Kordans maa ikke udelukkende forstaas det, vi tænke os ved Dans. Til Begrebet Dans knytte vi nu nødvendig Forestillingen om en Bevægelse med Benene. Men Oversættelsen af det græske »Orchesis« ved Dans er for saa vidt ikke udtømmende, som der herved *ogsaa* maa forstaas den rhytmisk bundne, malende og symboliserende Gestikulation med Armene, Hovedet eller Kroppen, hvorved Koret illustrerede Dramaets Ord. Denne Sort »Dans« dreves til en meget høj Grad af Fuldkommenhed i den Periode, da Digterne selv vare »Dansere og selv indøvede deres Kor og opfandt deres Bevægelser. Choreuterne kunde ikke give Ordene nogen Farve ved deres Mimik, da deres Hoveder altid vare dækkede af Masker; det var følgelig naturligt, at man søgte at gjøre Gebærderne saa udtryksfulde og saa malende som muligt. Og der dannede sig en hel Gestikulationsteknik, som de romerske Pantomimer senere gjorde til en selvstændig Kunstspecialitet. Efterhaanden som Korets Rolle imidlertid trængtes mere i Baggrunden, og Digterne ikke længer vare Theater-Fagmænd, der selv kunde besørge Indstuderingen af disse rhytmiske Gestus, sygnede Kunsten hen, og allerede i Slutningen af 5te Aarhundrede f. Chr. klager den komiske Digter *Plato* over den Tilbagegang, der er i Korets plastiske Præstationer. »I gamle Dage«, siger han, »var en god Danser et Syn, der var værd at se; men Nutidens Choreuter staa i en Række som en Flok Lamme og skraale deres Sange ud, uden noget Forsøg paa passende Bevægelser og Gestus.« [1]) Koret traadte dog

---

[1]) **Haigh: The attic theatre, p. 287.**

ogsaa virkelige Danse med ret indviklet Figuration. Dansefigurerne komponeredes af Digteren og kaldtes *Schemata;* var de særlig vanskelige, markeredes de, som i Nutidens Balletter, med Kridtstreger paa Orkestrets Gulv. Den store tragiske Digter Sofokles, der maatte opgive at være Skuespiller paa Grund af sin svage Røst, var derimod en udmærket Danser og forsmaaede ikke at optræde i de Danse, han havde komponeret til en af sine egne Tragedier.

Der fandtes for hver af de tre forskjellige Dramaarter en særlig Karakterdans. Tragediens var højtidelig og afmaalt, majestætisk og stilfuld. Den kaldtes *Emmeleia* og var vel snarest en Art Procession eller Marsch med alvorlige, sorgfyldte Stillinger og Gestus, som varieredes efter de Situationer, Stykket krævede. Slutningen af Aischylos' Perserne kan give et lille Begreb om, af hvad Art denne Dans var.

Xerxes opfordrer Koret til at dele hans Fortvivlelse over det lidte Nederlag og tilraaber det:

»Istem i Chor et Jammerskrig!

CHOR.

Ototototoi!

XERXES.

O tung er denne Sorgens Vægt!

CHOR.

Ak! ogsaa mig det smerter dybt.

XERXES.

Ha, slaa dit Bryst! for min Skyld suk og klag!

CHOR.

Ak vee! ak vee! o Sorg, o Nød!

XERXES.

Gjensvar nu højt i Sky mit Raab!

CHOR.

Jeg er beredt, o Herre min!

XERXES.

Saa løft da højt dit Smertesskrig!

CHOR.

Ototototoi!

XERXES.

Svøben lad svinges i Haand!

CHOR.

O ve med hvinende Slag!

XERXES.

Og sønderflæng dit Bryst og istem Mysisk Raab!

CHOR.

O rædsomt, rædsomt!

XERXES.

Og udriv Skjæggets sølvhvide Haar!

CHOR.

Alt raser Haanden i rædsomt Tag!

XERXES.

Løft hvinende Skrig!

CHOR.

Ogsaa det jeg skal.

XERXES.

Riv Kappen fra Barmen med splittende Haand!

CHOR.

O rædsomt, rædsomt!

XERXES.

Og udryk Haaret! sørg over vor Hær!

CHOR.

Alt raser Haanden i rædsomt Tag!

XERXES.

Lad græde dit Øje!

CHOR.

Alt Taarerne strømme!

XERXES.

Gjensvar nu højt i Sky mit Raab!

CHOR.

O vee, o vee!« o. s. v., o. s. v.[1])

I denne jammerfulde Klagesang med de stadig tilbagevendende enslydende Vers synes man at kunne se Korets rhytmiske Bevægelser, afbrudte af de Stillinger, som det paa Skuespillerens Befaling indtager, malende — f. Ex. »riv Kappen fra Barmen med splittende Haand« — eller symboliserende — f. Ex. »lad græde dit Øje — alt Taarerne strømme«; thi i sidste Tilfælde kunde kun Gestus udtrykke de strømmende Taarer, Ansigtsmasken forblev ubevægelig og understøttede ikke med sit Udtryk de vekslende Stemninger. Og med højtidelige Dansetrin ledsage de gamle Persere tilsidst Xerxes ud af Skuepladsen.

En diametral Modsætning til Emmeleia'en var Komediens vilde og ustyrlige *Kordax,*[2]) en Gru for alle anstændige Folk paa Grund af sin Tøjlesløshed og Raahed. *Aristofanes* selv, der dog anvendte den i adskillige andre af sine Stykker, og som i det hele ikke kan anklages for Snerperi, roser sig i

---

[1]) N. V. Dorphs Oversættelse.
[2]) Sml. 1ste Afsnit S. 15.

»Skyerne«[1]) af, at han i denne Komedie, bestemt for det fine Publikum, ikke tager sin Tilflugt til Kordax'en saalidt som til andre phalliske Plumpheder. Iøvrigt giver netop et andet af hans Stykker et nogenlunde tydeligt Begreb om dens Vildhed, om det end ikke ses, hvori det stærkt usædelige bestod. I Slutningskoret af »Hvepserne« hedder det:

Rask svinger nu Foden i Kredse,
og paa Phrynichosvis[2])
slynger Hælene rask tilvejrs,
at Publikum ser dit højtsvungne Ben
og udstøder Ah!
Nu drej dig og sving dig i Kreds og slaa dig dygtig paa Maven!
Kast Benet mod Himlen højt, rundt snor Jer som hvirvlende Toppe!«[3])

. . . . . . .

Satyrspillets *Sikinnis* var en Art Parodi paa den tragiske Emmeleia og skal have været meget grel og voldsom i sine Bevægelser. Den dansende Choreut paa Fig. 34 viser os antydningsvis, af hvad Beskaffenhed Bevægelserne vare.

*Kostymerne* var for Koret yderst forskjellige og rettede sig efter de Stykkers Art, i hvilke de forekom og efter de Personer, som de skulde give Skikkelse. I det hele tilstræbte man ved Korets Kostymering, i Modsætning til ved Skuespillernes, en vis Realisme, som ellers laa fjærn fra det græske Theater. Endvidere gjorde sig ved disse Dragter det Moment gjældende, at de altid maatte være egnede til at danse i. Masker bares altid, men disse synes ikke at have været særlig

[1]) V. 540.
[2]) Phrynichos, Digteren, var bekjendt for sin Færdighed i Dans.
[3]) N. V. Dorphs Oversættelse.

individualiserede for hver enkelt Choreut i samme Stykke. Paa Fig. 34, et Vasemaleri fra Nationalmuseet i Napoli, fremstilles Hovedpersonerne og Koret i et Satyrspil. Choreuterne bære alle, paa en enkelt nær — den Dansende — deres Masker i Haanden, og disse vise alle det samme skæggede Satyransigt med det lange buskede Haar. Saaledes har det sikkert været overalt; naar Koret bestod af gamle Mænd, fremviste de alle det samme hvidskæggede Ansigt; forestillede det unge Jomfruer, havde de alle de samme runde Kinder.

I Tragedien bestod Koret som oftest enten af Oldinge, af Kvinder eller af unge Piger. Disse bare da den almindelige græske Dragt, en Tunik og en Kappe. Da det, der fremstilledes, var jævne dødelige Mennesker, bare de ogsaa disses jævne Dragter og stod derved i Modsætning til Skuespillernes sære Skikkelser. Forestillede de noget særligt udover den almindelige Norm, gjorde dette sig ogsaa gældende i Kostymet. Allerede i »de Bønfaldende«, hvor Koret bestaar af de fra Ægypten komne Danaos' Døtre, omtales disses fremmedartede Dragt. I »Eumeniderne«, hvor Koret bestaar af disse rædselsindgydende Skabninger, havde Aischylos forstaaet at opfinde et Kostyme, der senere er blevet typisk for de frygtelige Hævngudinder. I sorte Klædebon, med skrækkeligt malede Masker og med Snoge flettede ind mellem de vilde Lokker, styrtede dette Kor ind paa Orkestret og bredte Rædsel om sig blandt det uforvænte Publikum, der endnu ikke havde set slig Fantasiudfoldelse.

I Komedien boltrede sig iøvrigt Kostymefantasien vildest. Den gamle Komedie yndede, som allerede antydet, at anvende allehaande bizarre Skabninger til sit Kor; *Aristofanes* har sine »Hvepser«, sine »Frøer«, sine »Fugle«; *Eupolis* sine »Geder« og *Archippos* sine »Fisk«. I alle disse forskellige Kor se vi en tydelig Reminiscens fra de Dyredanse, som høre til de fleste Folkeslags tidligste Forlystelsesrepertoire og som ogsaa

i det gamle Grækenland havde haft sine ivrige Dyrkere. Om Kostymet til den Art Figurer kan vi gjøre os et Begreb gjennem hosstaaende Gjengivelse (Fig. 35) af et athensk Vasemaleri fra første Halvdel af 5te Aarh., altsaa saa authentisk som vel muligt. Om det er fra en Komedie eller blot fra en mimisk Dans lader sig ikke afgjøre, men dette er i og for sig ogsaa ligegyldigt, da Kostymet sikkert har været væsenligt ens. Vi se her de to Dansende iklædt en fantasisk Fjederham, med grelle Masker over Hovedet, med Vinger paa Armene, Fjeder-



**Fig. 35. Fuglekostymer for et Komediekor.**

kamme paa Hoved og Knæ, med Fødderne fri og ikke udstafferede anderledes end at Kroppen frit kunde bevæge sig i Dansen. Paa lignende Maade komisk stiliseret maa vi tænke os de øvrige aristofanske og andre Lystspilkor klædte.

I Satyrspillet var Choreuterne nøgne, blot med et Skind om Lænderne, til hvilket Phallos og en Hale vare hæftede (se Fig. 34). Om Nøgenheden var veritabel eller om den efterlignedes ved en Art kjødfarvet Trikot, som Skuespillernes i Komedien, er uoplyst.

# IV.

## SKUESPILLERNE.

*Skuespillerens Særstilling. Deres Inddeling i tre Klasser og Forholdet til Staten. Skuespillerforeninger og Gageringsvilkaar. Masker og Kostymer. Foredragets Art og den tekniske Uddannelse. Stemmens Betydning. Perioder indenfor Skuespilkunsten og berømte Skuespillere.*

Den græske Betegnelse for den egenlige Skuespiller var Ordet *Hypokrites.*[1]) Med vore moderne Begreber om Skuespillernes Gjerning vilde vi ikke betænke os paa at kalde den, som udførte Korformandens Parti, der ofte var en baade stor og betydningsfuld Rolle og som i kunstnerisk Henseende ikke skilte sig fra de andre Roller, for Skuespiller saa godt som den, der spillede f. Ex. et Bud eller lignende. Ikke saaledes i Grækenland. Her adskiltes med Bestemthed de Folk, der hørte til Koret, og de, der udførte de egenlige Roller. Men Forskjellen var en rent formel. Medens det, som tidligere sagt, paahvilede Choregen at skaffe Koret tilveje og sørge for dets Uddannelse og Udrustning, engagerede Staten selv direkte sine Skuespillere, og *Hypokrit* var kun den, der var engageret af Staten. Paa den kunstneriske Forskjel i Choreuternes og Hypokriternes Arbejde lagdes ingensomhelst Vægt, og heller ikke den Komparse, der, hvor de statsengagerede Kræfters Antal ikke slog til, overtog en Rolle i Dramaet, kaldtes Hypokrit. Med andre Ord, Begreberne »Skuespiller« og »Hypokrit« dække ikke ganske hinanden. Medens vi ved en Skuespiller forstaar enhver reciterende dramatisk Udøver, udgjorde Hypokriterne kun en begrænset Part af dem.

Oprindelig udførtes Skuespillene kun af Koret alene med Korføreren som eneste Recitator. Der tillægges saa *Thespis*

---

[1]) Af ὑποκρίνεσθαι at fortolke eller svare; Hypokriten er altsaa oprindelig den, der giver Svar paa Korets Sange og Repliker eller fortolker de gamle Sagn.

den betydningsfulde Opfindelse, at han indførte en Person til, der uafhængig af Koret og dets Fører forestillede den eller den Helt, eller maaske flere Figurer efter hinanden, som under forskjellige Masker [1]) førte Dialogen med Korføreren. Men allerede *Aischylos* lod sig ikke nøje med denne ene Skuespiller; han føjede en til og Antallet steg endelig hos *Sofokles* til *tre*. Men udover dette Antal, paastaas det, er Grækerne aldrig

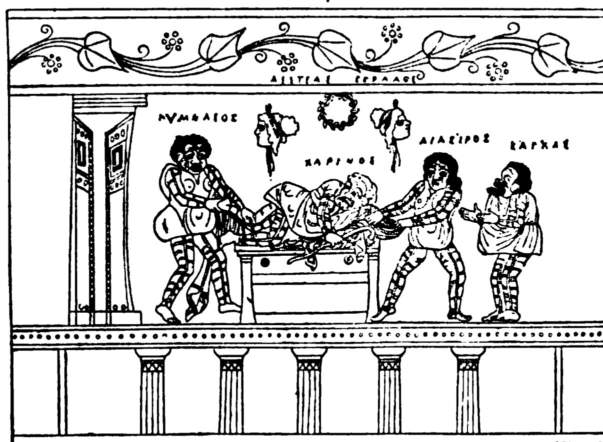


**Fig. 36. Komediescene.**

kommet og alle de græske Skuespil, vi kjende, skulle altsaa være spillede af henholdsvis to eller tre Skuespillere i Forbindelse med Korføreren, der kun kunde udføre sin egen Rolle.

Der er noget uklart i dette Forhold og Spørgsmaalet synes ingenlunde løst endnu, skjønt det saa hyppigt og saa grundigt er behandlet. For det første indeholde Dramaerne som Regel mere end to eller tre Personer; dog denne Vanskelighed kom man let over ved den Forklaring, at den samme Skuespiller, hvis Identitet skjultes under Maske og Kostyme, efterhaanden ud-

[1]) Se Side 108 ff.

førte flere Roller i det samme Stykke, en Fremgangsmaade, som sikkert ogsaa har været rigelig benyttet og som ogsaa kunde synes naturlig nok, hvis Skuespillene overalt var indrettede med dette praktiske Formaal for Øje. Men det er de ikke. Ganske vist *tale* i Aischylos' Dramaer aldrig mere end to Personer i samme Scene, Korføreren fraregnet, og i Sofokles' og Euripides' paa samme Maade ikke mere end tre, men allerede i »Prometheus« [1]) indføres i første Scene ikke mindre

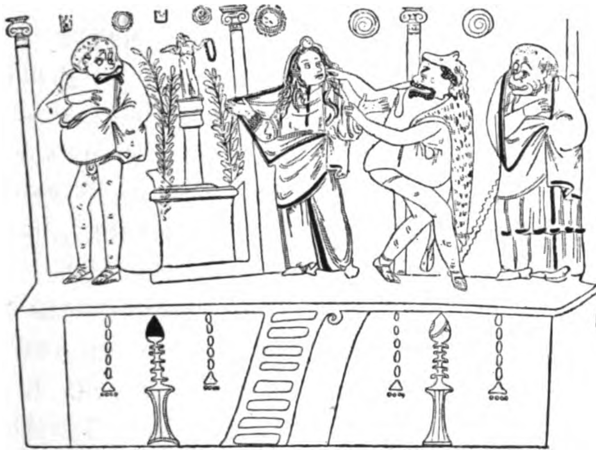


**Fig. 37. Komediescene.**

end *fire* Personer paa én Gang, af hvilke den ene (Bia) rigtignok er og forbliver stum, medens derimod Prometheus selv, som tier under Hefæstos' og Kratos' Dialog, tager Ordet saasnart disse have forladt Skuepladsen. Og i Sofokles' »Oedipus paa Kolonos« fordres endda flere Steder fire veritable Skuespillere, ligesom i Aristofanes' Komedier et undertiden endnu større Antal Agerende ikke kan bortforklares paa rimelig Maade. Endvidere viser adskillige billedlige Fremstillinger af

1) Aischylos' Tragedie.

dramatiske Situationer os flere end de fastslaaede tre, saaledes Vasebillederne paa Fig. 36 og 37.

For at komme ud over de besværligste af disse Anstødsstene, have Filologerne ikke skyet de mest halsbrækkende Hjærnespring, der dog mere vidnede om deres ærlige Vilje end om deres sceniske Erfarenhed. Saaledes lade de bl. a. i »Prometheus« Hefæstos og hans Ledsagere komme spaserende med en Trædukke, forestillende den oprørske Gud, hvilken Trædukke fængsles til Klipperne, for i det Øjeblik de andre have forladt Skuepladen paa en mirakuløs Maade at blive omescamoteret til en af selve disse andre Skuespillere. [1]) Selv de ihærdigste Fortolkere have ikke kunnet undgaa at indrømme, at dog en Del Biroller maa have været udførte af andre end tre faste Skuespillere. [1]) E. du Méril har i sit store Værk om den gamle Komedie foreslaaet at opfatte de tre Skuespillere som tre forskellige *Foredragsmaader*, under hvilke alle Rollerne i Stykket rubriceredes, og denne Forklaring vilde i Virkeligheden være yderst plausibel, forsaavidt som Stemmens Karakter og derigjennem Udtryksmaaden upaatvivlelig har været meget afgjørende ved Rollefordelingen, hvis blot ikke alle Kilder udtrykkelig angav tre Skuespillere. Men denne Kjendsgjerning lader sig ikke omstøde.

Da det imidlertid lige saa lidt lader sig nægte, at disse tre ikke i alle Tilfælde *kunne* have været tilstrækkelige og at der *maa* have været anvendt flere, synes man kun at have tilbage at reducere Spørgsmaalet til en Formalitetssag, et Spørgsmaal om den officielle Betydning af Navnet »Hypokrit«. Staten leverede paa sin Bekostning tre Skuespillere til hver Digter, men overlod for Resten denne selv at anvende dem, som han vilde. Havde han Trang til flere, maatte han vel

---

[1]) Se bl. a. *A. Müller:* A. V. S. 175 og *F. L, Vibes* noget rimeligere, men paa en Orkesterskueplads ganske uudførlige Fortolkning; Forord til »Prometheus i Lænker«, S. 34 f, [2]) *Beer:* Zahl d. Schanspieler bei Aristofanes. Leipz. 1884.

sagtens selv sørge for dem, eller Choregen overtog deres Udrustning sammen med Korets. Om nu disse underordnede Agerende kaldtes Hypokriter eller ej, saa udførte de faktisk en Skuespillers Gjerning, og det er og bliver derfor vildledende at hævde, at de græske Skuespil ingensinde udførtes af mere end tre Skuespillere. Hvorvidt de tre Hypokriter — de tre officielle Fremstillere — virkelig, som paastaaet, ved Hjælp af hurtige Omklædninger besørgede alle Rollerne, naar det blot paa nogen Maade var muligt, det faar staa hen; paalidelige Oplysninger herom foreligge ikke. Men det kunde synes urimeligt, naar der dog i adskillige Tilfælde anvendtes ikke officielle Skuespillere, at da disse skulde paabyrde sig besværlige og tidt forjagede Omkostymeringer for at sige en mer eller mindre underordnet Replik eller for at føje sig efter et Princip, som dog ikke overholdtes. I de allerfleste græske Skuespil overstige de egenlige Hovedrollers Antal ikke tre, og disse vare naturligvis altid betroede i de af Staten bekostede Hypokriters Hænder, ligesom disse sikkert ogsaa overtog de enkelte meget vigtige Roller, som faldt udenfor Hovedrollernes Kategori. Men at de fornemste Skuespillere skulde have været i en uafladelig Faren frem og tilbage mellem Skueplads og Paaklædningsrum for at udføre en Rolle, til hvilken der fandtes underordnede Skuespillere nok, det er urimeligt og unødvendigt at antage.

Det sandsynligste Forhold synes at være dette: at der har existeret en højere Skuespillerstand, fagmæssigt uddannet og lønnet af Staten, og en lavere, som mulig slet ikke kaldtes Hypokriter, som ikke hverken lønnedes eller udvalgtes af Staten, men som den egenlige Festarrangør, Choregen, skaffede tilveje og lønnede af sin Pung, hvis de overhovedet blev lønnede.

Hvorom alting er, saa inddeltes i hvert Fald de virkelige Hypokriter i tre Klasser efter deres specielle Duelighed, *Pro-*

*tagonisterne, Deuteragonisterne* og *Tritagonisterne*. Ligesom Koret kun bestod af Mænd, hvad det saa end forestillede, saaledes optraadte kun mandlige Skuespillere i Stykkernes forskjellige Roller, selv om det var ganske unge Piger, der skulde fremstilles. *Protagonistens* Opgave blev det at udføre Hovedrollen, den, der »bar Stykket«, hvad enten den var mandlig eller kvindelig. Der forlyder intet om, at Skuespilleren, naar han skulde spille en Kvindefigur, søgte at lægge sin Stemme om i den kvindelige Falset, saaledes som de kinesiske og japanske Skuespillere, og det er næppe heller rimeligt, at han gjorde det, naar man tager i Betragtning hvor liden Vægt der fra Begyndelsen af blev lagt paa den Art naturalistiske Virkninger paa det græske Theater, hvor alt var i langt højere Grad konventionelt end hos os. Derimod kan det synes naturligt om Stemmens Klangfarve og Højde har været medbestemmende overfor Afgjørelsen af, om en Skuespiller kunde anvendes som Protagonist eller ej. I Betragtning af, at en Del af Recitationen var rent musikalsk og at det melodisk modulerende Element aabenbart har været stærkere fremtrædende end i vor Deklamation, tør man maaske antage, at Tredelingen af Skuespillerne svarede til vore Operisters Inddeling i *Tenorer, Barítoner* og *Basser*, saaledes, at Tenoren med sin klare gjennemtrængende Røst blev *Protagonisten*, der sekunderedes af *Deuteragonistons* bløde og bøjelige, men ikke saa dominerende Bariton, medens Bassens lidt haarde Værdighed passede godt til Anstandsrollerne, der netop var *Tritagonistens* Fag. Denne Fortolkning udgives ikke for en fast Kjendsgjerning, men kun som en Hypothese, der skulde kaste lidt Lys over det hidtil ikke meget klare Forhold mellem de tre Skuespillere.

Saameget er vist, at Inddelingen af Skuespillerne i de tre Klasser er en bestemt Faginddeling, ikke nogen Rangforordning, gældende for hvert enkelt Stykke, men ganske vist for saa vidt ogsaa bestemmende for Skuespillerens Rang som Pro-

tagonistens Roller i Reglen var de største og vigtigste, Deuteragonistens de sekundære og Tritagonistens de forholdsvis mindst betydende. Efter hvilke Principer Rollerne iøvrigt fordeltes, er ikke let at se af de sparsomme Oplysninger, der i denne Retning ere bevarede.

Et meget stort Antal Kvindefigurer, saasom Antigone, Medea, Klytemnestra, Elektra, Jokaste, Merope, o. s. v. vare Protagonistroller, hvilket ogsaa kunde tyde paa, at Stemmens *Højde* havde et Ord at sige ved Bestemmelsen af Rollefaget. Stemmens *Styrke* var i ethvert Tilfælde ikke det afgjørende; Cicero beretter, hvorledes Deuter- og Tritagonisten ofte maatte dæmpe deres Stemmer, naar de af Naturen var stærkere end Protagonistens, for at denne kunde træde desmere glimrende frem.[1]) I det græske Drama koncentreres Interessen i Reglen paa en enkelt Person, den centrale Figur, der som Prometheus, Elektra eller Herakles samle al Handling om sig og lade de andre træde i Skygge. Disse Roller tilfaldt altid Protagonisten, der saaledes i de fleste Tilfælde blev Stykkets egenlige Bærer. Det var derfor af yderste Vigtighed for Digterne at sikre sig en fremragende Protagonist, da Dramaets Sukces i en væsenlig Grad beroede paa ham. Det hed ogsaa i det sædvanlige Theatersprog, at »Protagonisten spillede Stykket«. Naar man gjenoptog gamle Stykker, hvis Forfatter ikke mere levede, var det Protagonisten, der fordelte Rollerne og ledede Indstuderingen. Ved nye Stykker derimod tilfaldt begge disse Hverv Digteren selv, for saa vidt han da var i Stand til at lede en Iscenesættelse. Protagonisten blev saaledes en meget vigtig Person og undlod heller ikke altid at lade sine Medspillende føle sin overordnede Stilling.

*Deuteragonistens* Fag var som sagt de sekundære Roller, men disse kunde hyppigt være særdeles betydelige. Er saa-

[1]) Cicero: Divinatio in Caecilium § 45.

ledes i »*Antigone*« selve Titelfiguren, den stolte og varmtfølende unge Pige, om hvem Hovedinteressen drejer sig, den afgjorte Protagonistrolle, saa er den herskesyge og haarde *Kreon* ikke meget mindre betydningsfuld og langt større af Omfang. Og saaledes forekommer der i mange af Tragedierne — og endnu mere i Komedierne — adskillige Figurer, der uden at have Hovedinteressen dog ere meget vigtige for Stykkets Handling og meget vanskelige at udføre. Denteragonistens Hverv krævede da baade teknisk dygtige og talentfulde Folk og lod sig ikke nøje med blotte Routiniers.

Som stort andet end saadanne synes derimod ikke *Tritagonisterne* at have været betragtede. De spillede de værdige Konger, de lidenskabsløse Herolder og lignende Anstandsroller, der ingen særlig sjælelig bevæget Aktion fordrede, men lod sig nøje med en god Røst, en smuk Fremtræden og en dadelløs Diktion. Andre underordnede Roller, som krævede stærkt Liv og som skulde samle Interessen om sig i den Tid deres Udøvere var paa Skuepladsen, betroede man ikke til Tritagonisten, men der maatte ofte Protagonisten skifte Maske og Dragt og efter at have tolket Heltens eller Heltindens sørgelige Skæbne, klæde sig i det Buds Lignelse, der beretter Omstændighederne ved samme Helts Død. Tritagonistens Fag var saaledes ikke synderlig interessant og dets Udøvere ikke synderlig beundrede. Taleren *Aischines* havde oprindelig været Skuespiller i Tritagonistfaget og maatte af sin berømte Modstander *Demosthenes* ideligt høre ilde for sin uheldige theatralske Løbebane. Rigtignok er det mere fordi han endogsaa var en *daarlig* Tritagonist, at Demosthenes hudflettede ham, end fordi han overhovedet havde spillet disse Roller. Skal vi tro Demosthenes var han endog saa daarlig, at Publikum en Gang, da han spillede i »Thyestes«, først peb ham ud, derpaa jog ham ud af Skuepladsen og endelig var ved at stene ham — alt af Misfornøjelse med hans Spil. Det er for-

staaeligt, at Aischines i Stedet for at udsætte sig for en anden Gang paa denne bogstavelige Maade at blive slaaet ihjel af Kritiken, valgte sig en anden Levevej og vendte den utaknemlige Kunst Ryggen.

I øvrigt var Skuespillernes Stand særdeles agtet i Grækenland. Som det tidt nok er fremhævet, var det at spille Komedie en religiøs Akt og Fremstillerne betragtedes derfor som Religionens Tjenere, som en Art Præstestand.



Fig. 38. En fejret Skuespiller, hvis Navn foreviges.

I Dramaets første Tider var Opførelserne endnu for sjældne, til at der kunde danne sig en egenlig fagmæssig Stand af Skuespillere. Digterne spillede selv i deres Stykker og de faa Hjælpere, de havde til enkelte Forestillinger i Aarets Løb kunde endnu ikke konstituere nogen egenlig Stand, men var snarere at betragte som Dilettanter, om end de vel anvendte baade Tid og Flid paa deres Uddannelse. Men senere hen blev Opførelserne hyppigere og spredte sig rundt i Landet, medens de hidtil mest havde indskrænket sig til Athen. Ja, ogsaa i de tilgrænsende Lande og i de udenrigske Provinser blev det almindeligt at spille græske Stykker. Alexander den store medførte endogsaa til Indien græske Theaterpersonaler for end ikke paa sine Krigstog at savne den ædle Kunstnydelse,

som han ogsaa til daglig satte saa højt. Følgen blev, at Efterspørgslen efter Skuespillere stadig steg og at der snart uddannedes en professionel Stand af sceniske Kunstnere eller *dionysiske* Kunstnere,[1]) som de selv kaldte sig med Henblik paa den Gud, i hvis Tjeneste de virkede.

Allerede i fjerde Aarhundrede f. Chr., dannes der Foreninger af Theaterfolk til Beskyttelse af deres personlige og pekuniære Rettigheder. I disse Foreninger optoges ikke alene de egenlige Skuespillere, men ogsaa dramatiske Forfattere, Choreuter, Korlærere, Musikere, ja endog de, der lejede Kostymer ud. Disse Foreninger opnaaede ved deres Sammenhold efterhaanden betydelige Privilegier og Særrettigheder for deres Medlemmer. Saaledes havde Skuespillere til enhver Tid Ret til at rejse til fremmede, endog fjendtlige Stater for at spille Komedie, og selv i Krigstid var deres Person og Formue hellige og ukrænkelige. Senere hen i Tiden lykkedes det ogsaa Foreningerne at sætte igjennem, at deres Medlemmer blev fritagne for Krigstjeneste, en Begunstigelse, som længe var blevet dem nægtet, men som de mente tilkom dem paa Grund af den gudstjenestelige Karakter af deres Erhverv. Et Dekret angaaende disse Privilegier blev vedtaget af de græske Staters Forbundsraad og dette Dekret indhuggedes i Sten og anbragtes i Dionysostheatret i Athen. Nogle af Bestemmelserne i dette mærkelige Dekret, der til alt Held er bevaret, lyde saaledes: »Det besluttedes af Forbundsraadet [det amphiktyonske Raad], at der skulde sikres de dionysiske Kunstnere i Athen Ukrænkelighed paa Gods og Person, samt Fritagelse for Fængsling i Krig og Fred . . . . at de skulde nyde den Frihed for Krigstjeneste og den personlige Sikkerhed, som hidtil har været dem tilstaaet af hele det græske Folk; at de dionysiske Kunstnere skulde fritages for Krigstjeneste til Lands og til Vands for at

---

[1]) *οἱ περὶ τὸν Διόνυσον* (eller *οἱ Διονυσιακοὶ*) *τεχνῖται.*

de kunde afholde de fastsatte Festligheder til Ære for Guderne paa de rette Aarstider, at de skulde unddrages fra andre Beskæftigelser og helliges til Gudernes Tjeneste; at det er ulovligt at fængsle eller anholde en dionysisk Kunstner i Freds- eller Krigstid, undtagen for Gæld, som skyldes en Stad eller en privat Person; at, hvis en Kunstner fængsles i Modstrid med disse Betingelser, skal den Person, som lader ham fængsle og den By, i hvilken Lovstridigheden finder Sted, drages til Regnskab for Forbundsraadet; at den Tjenestefrihed og den personlige Sikkerhed, som tilstaas de dionysiske Kunstnere i Athen af Forbundsraadet, er stedsevarende; at Skriverne sørge for, at en Gjenpart af dette Dekret indgraveres paa en Stensøjle og oprejses i Templet, og at en anden forseglet Gjenpart af samme sendes til Athen for at vise Athenerne, at Forbundsraadet er højlig interesseret i Iagttagelsen af de religiøse Pligter i Athen og er rede til at indgaa paa de dionysiske Kunstneres Andragender og til at stadfæste deres nuværende Privilegier og tilstaa dem saadanne andre Begunstigelser, som kunne være mulige«. [1])

Som det ses, gaves dette Dekret til Skuespillerforeningen i Athen, men snart dannedes ogsaa rundt i Landet andre Foreninger efter de samme Principer, som alle meget bidroge til at styrke Standens Anseelse og forbedre deres materielle Vilkaar. Hvorledes de pekuniære Forhold iøvrigt var, Engagementsbetingelser o. l., derom foreligger intet eller saa godt som intet. De fremragende Protagonister kunde hyppigt blive rige Mænd ved deres Kunst. Deres Gager synes ogsaa at have været betydelige. Saaledes skal *Polos* have faaet en Talent, omtrent 5000 Kr., for blot to Dages Optræden, Vilkaar som selv fordringsfulde moderne Stjerner vilde finde antagelige. De underordnede Skuespillere og Choreuter var naturligvis

[1]) Efter Haigh's engelske Oversættelse Att. theatre p. 253.

ikke videre godt aflagte og førte tidt en vagabonderende Tilværelse med lidet regelmæssige Sæder, der gjorde dem mindre ansete. Protagonisten optraadte iøvrigt ogsaa som en Art Theaterforpagter, idet han overfor Staten forpligtede sig til med sine to Hjælpere at besætte alle Rollerne i Stykket og gagere de Spillende. Som Entreprenør betaltes han ene af Staten og tog vel, efter Entreprenørers Skik, ikke den daarligste Part for sig selv. De smaa Trupper, der flakkede om paa Landet og spillede for den Betaling, de kunde faa, havde det naturligvis her som andensteds værst. Navnlig over dem maatte Foreningerne strække deres skærmende Haand og skaffe disse hjemløse Tag over Hovedet, naar de vendte tilbage fra deres Kunstrejser. Til dette Øjemed havde man virkelig et Hus, ligesom Foreningen ogsaa sørgede for særegne Øvelsesrum. Foreningerne ledes af en Formand, *Hiereus* (egenlig Præst), ved hvis Side stod en Art Kasserer, *Epimeletes* og andre Embedsmænd. [1])

Skuespillernes tekniske Uddannelse var for en Del afhængig af de særegne Kostymeringsgjenstande som Traditionen fordrede, at de Agerende bar. Til disse særegne Kostymeringsgjenstande hører først og fremmest *Masken,* der giver den græske Skuespilkunst en fra vor moderne saa grundforskjellig Karakter. Masken hører med til den gamle Fremstillingskunsts Attributer. Sagnet tillægger Thespis Opfindelsen af dette Virkemiddel, men sandsynligvis gaar Brugen af den langt længere tilbage i Tiden, hvor et Bladedække, Besmøring med Bærme eller Lerfarver gjorde de religiøse Festdeltagere ukjendelige og ved det fantastiske Udseende, den gav dem, bragte som et Bud fra en fremmed overmenneskelig Verden. Derfor brugtes Masken ogsaa *oprindelig* kun i det egenlige religiøse Festspil, i Tragedien, medens Komediens lystige Fugle op-

---

[1]) Oehmichen: Bühnenw., p, 206.

traadte med deres blotte Ansigt. Saaledes som Theatermaskerne imidlertid i den historiske Tid havde udviklet sig, var de i Reglen lavede af Lærred, overtrukket med Gips eller en lignende Masse; man forfærdigede dem ogsaa af Træ eller Bark. De adskilte sig fra de moderne Masker derved, at de ikke blot dækkede Ansigtet, men hele Hovedet.[1]) Man trak dem paa som en Hjelm med Visir og de bandtes fast med Baand under Hagen. For Munden var en stor Aabning skaaret ud, for Øjnene to mindre. Den hele Maske var af overmenneskelig Størrelse, saa at Øjeaabningen undertiden blot var gjort ved Gjennemboring af Maskens Pupil, medens Øjesten og Iris vare malede.



Fig. 39, Masken prøves.

Maskerne var iøvrigt baade modellerede og malede med stor Omhu efter den Karakter, de skulde fremstille, og der fandtes særegne *Maskemagere,* hvis Betydning for Theatret naturligvis maatte være betydelig, da disse ligesom med ét mimisk Udtryk skulde give Figurens hele Karakteristik. Skæg og Hovedhaar var lavet af virkeligt Haar, Uld eller lignende.

[1]) Ansigtsmasker kjendtes dog ogsaa, men det er tvivlsomt om de benyttedes i Theatrets Tjeneste.

Paa en Del tragiske Masker findes en Bukkel under Haaret, *Onkos* kaldet, og bestemt til at højne Skikkelsen foroven, ligesom Kothurnen gjorde det forneden.

Ved Forfærdigelsen af Maskerne forstod man godt at give

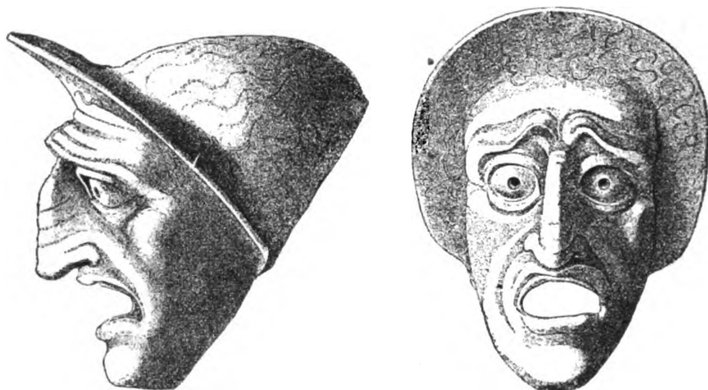


Fig. 40. Tragisk Maske.

Figurerne den Grundkarakter, som svarede til Dramaets Art. Ingen vilde kunne tage fejl af en komisk og tragisk Maske og ogsaa Satyrspillet havde sine ejendommelige braknæsede og buskhaarede Hoveder. I brede, tydelige Træk er Lidenskaber og Ejendommelighed primitivt karakteriserede: den dybe Fortvivlelse med de optrukne Øjenbryn, den nedtrukne Mund (Fig. 40), de lange vertikale Furer langs Kinderne, de dybe Folder i Panden, alt giver ligesom et generaliseret Billede af Lidelsen; og Komediens grimaceret brede Mund, de mange leende Folder (Fig. 41), det hele vrængende Billede sætter os med et Slag hen i Aristofanes' tøjlesløst kaade Fantasiverden.



Fig. 41. Komisk Maske.

Overhovedet nødtes man til ved Maskerne at generalisere Figurerne. Der dannede sig efterhaanden for Tragedien visse typiske Masker, som stadig gik igjen, om end naturligvis hver

betydelig Digter eller Skuespiller bidrog sit til at skabe nye Former.

Pollux, den meget benyttede Kilde til Studiet af det græske Theatervæsen, giver en indgaaende Skildring af de forskjellige typiske Masker og deres Betydning, kun Skade at denne Skildring ikke stemmer overens med de Afbildninger, der er os bekjendte. Han nævner for Tragedien otteogtyve Karaktermasker: seks gamle Mænd, otte unge Mænd, elleve Kvinder og tre Tjenere. Den gamle Komedie havde ingen egenlige

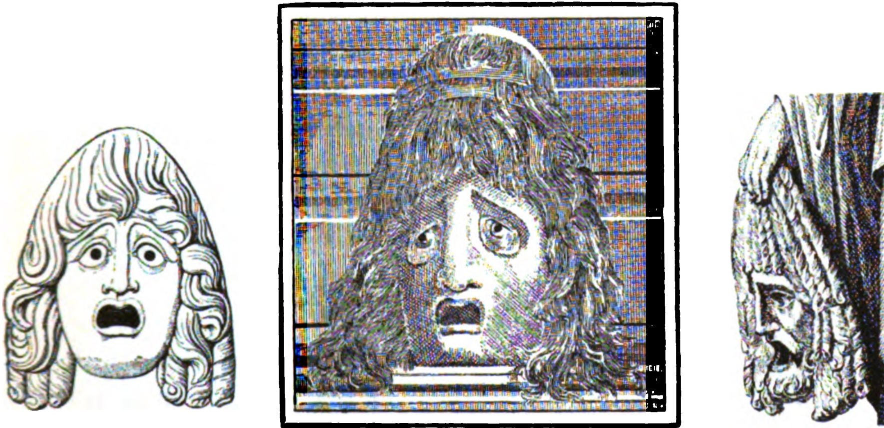


Fig. 42, Tragiske Masker,

typiske Masker; den brugte enten Portrætmasker eller bizart fortrukne Hoveder. Ogsaa fantastiske Dyremasker anvendtes hyppigt i den gamle Komedie. Til »Fuglene« forfærdigedes der over halvtredsindstyve forskjellige Masker, der dog havde menneskelige Træk men med store Fuglenæb og Fjerduske paa (sml. Fig. 35). Da »Ridderne«, det første Stykke, Aristofanes under sit Navn lod opføre, skulde gaa, ønskede Digteren, at Paflagonerens Maske skulde være et Portræt af Statsstyreren *Kleon;* men ingen Maskemager vovede at lave en saadan; han maatte derfor nøjes med en

almindelig Slavemaske. Iøvrigt var Portrætmaskerne hyppige hos Aristofanes. *Euripides* forekommer i flere af Komedierne og fremstilles altid som en affekteret og latterlig Person; rimeligvis har Masken svaret til den digteriske Skildring og givet et lystigt karikeret Vrængbillede af den store Tragikers dystre Træk. I »Skyerne« portræteres *Sokrates*, og det fortælles, at den kloge Filosof, i Stedet for at blive fornærmet over den Karikatur, der fremstilledes af ham, midt under Forestillingen, medens hans Gjenganger færdedes paa Skuepladsen, sindigt rejste sig op fra sin Plads og blev staaende for at lade Publikum faa Lejlighed til at bedømme, hvorvidt Billedet lignede.

Blandt de otteogtyve staaende Masketyper i Tragedien, som hørte til enhver velforsynet Theatergarderobe, kan nævnes bl. a. *»den hvide Mand«*, et Gammelmandshoved med flagrende hvidt Haar og Fuldskæg; en anden Oldingemaske havde tætklippet Skæg og hvidt glatkæmmet Haar. *»Den sorte Mand«* var en Maske med mørkfarvet Teint, sort kruset Haar og Skjæg og en højtopstaaende Onkos (Haarbukkel); den sorte Mand brugtes mest til Tyranroller som Kreon eller overhovedet til den kraftige modne Mand, Herakles, Oedipus o. l. Ynglingemasken havde blond Haar, optrukne Øjenbryn og lys Teint. Af Kvindemasker var der *den gamle Kone* med langt udslaaet Haar, *den unge Jomfru* med ganske lys Teint og kort lokket Haar, skilt i Midten, *den nygifte Brud* med blomstrende Teint og langt bølgende Haar o. s. v., o. s. v.

Ved Siden af disse almindelige Typer, som kunde bruges i alle Stykker, fandtes ogsaa en Del mere specielle, som kun kunde anvendes af den eller den bestemte Figur. Saaledes *»den blinde Spaamandsmaske«*, der brugtes til Teiresias, *»den mangeøjede Argosmaske«*, bemalet med en Mængde Øjne, *»den hornede Aktæonsmaske«* o. l. Ialt nævnes tredive saadanne specifike Masker. Undertiden blev det vel ogsaa nødvendigt at skifte Masken under Stykket, som naar *Helena* i Euripides'

Tragedie af samme Navn vender tilbage til Skuepladsen med afklippet Haar [1]) eller *Oedipus* viser sig med det blodbestænkte blindede Ansigt.

Skjønt *den nye Komedies* Figurer vare dagligdags Typer, hentede fra det virkelige Livs trivielleste Sfærer, og intet Stænk af fantastisk eller mystisk Oprindelse mere klæbede ved dem, var Brugen af Masken dog saa uadskillelig knyttet til den sceniske Fremtræden hos Grækerne, at den heller ikke i disse nøgterne Virkeligheds-skildringer kunde undværes. Den bibeholdt endda det underlig forvredne og stærkt overdrevne Præg, som kunde passe godt til den gamle Komedies barokke Indfald, men som stak noget af mod de nye Sædeskildringers realistiske Figurer, der skulde synes at maatte have vundet ved en mindre stiliseret Kostymering og navnlig ved det levende Ansigts Mimik. Maaske mente man, at denne vilde gaa tabt i de uhyre store Theatre, maaske tillod Konveniensen, der i Theaterspørgsmaal altid var meget mægtig, ikke at bryde den gamle Skik; vist er det, at intet Stykke nogensinde opførtes uden under Maske.



Fig. 43. Komiske Masker. Gammelmands-Typer og Parasitmaske.

Maskerne i den nye Komedie vare endnu mere systemati-

1) »Sig, hvi har du i sorte Skrud dit Legem svøbt, i Stedet for de hvide og af Hovedet de fagre Lokker klippet med det skarpe Jærn.« — Eur. Hel. V. 1185 ff.

serede end i Tragedien og gik sjældent udenfor de faste Typer, der gjentog sig i alle Stykker. Pollux giver en Liste paa fireogfyrretyve komiske Masker, hvoraf ni for gamle Mænd, elleve for unge Mænd, syv Slavemasker, tre gamle Koner og fjorten unge Kvinder. Hver af disse Klasser rummede bestemte Afskygninger, der strax paa Haarets og Skjæggets Farve, paa Mundens og Øjenbrynenes Form o. s. v. angav den Karakter, de skulde fremstille.



Fig. 44. Maskemager.

Den skalkagtige Slave, Scapin- eller Henriktypen, havde uvægerlig det samme røde Haar og de samme frække Træk, den gamle vrantne Fader det samme skaldede Hoved og det samme rasende Udtryk; Krigsmændene bar altid store buskede Parykker, medens tæt krøllet Haar antydede den modne Mand og tæt klippet glat Haar Slaven eller Oldingen. Ligeledes var den blege Ansigtsfarve typisk for Elskeren eller den Syge, Skjelmene havde røde Kinder som deres Haar var røde, Krigs-



**Fig. 45. Tragisk Skuespiller i fuldt Kostyme (Elfenbens-Statuette).**

mændene og Landboerne vare solbrændt brune. Fælles for alle de egenlige komiske Masker var den store tragtformede Mundaabning, der mest af alt bidrog til at give Fysiognomiet dens bizart karikerede Præg; derimod nærmede Elsker- og Elskerindemaskerne sig mere den tragiske Type, med regelmæssige, smukke Træk.



**Fig. 46. Kvindekostyme i Tragedie. (Mosaik-Figur).**

*Kostymet* var for Tragediens Vedkommende ganske konventionelt og absolut forskjelligt fra det, der brugtes i det daglige Liv. Stoffet til Tragedierne toges med ganske enkelte Undtagelser fra Gude- og Hero-Myther og Hovedpersonerne vare derfor næsten udelukkende af *overmenneskelig* Natur. Man søgte altsaa i Kostymet ikke nogen Efterligning af det dagligdags, men tvertimod at frembringe et fremmedartet, uvirkeligt og derigjennem ophøjet Indtryk. Det tragiske Kostyme, saaledes som det væsenlig uforandret holdt sig til de seneste Tider, menes indført i denne sin Skikkelse af Aischylos, der skal have taget de eleusinske Mysteriers, vistnok fra Østerland stammende, Præsters Dragt til Mønster.

Det af Aischylos indførte Kostyme bestod af en lang broget og rigt mønstret Kjortel, Chiton, der var ens for Mænd og

Kvinder og derover lange brogede Kapper eller Overkast. Den egenlige tragiske Chiton kaldtes *Poikilon;* den naaede lige ned til Fødderne og var enten vævet i vandrette (undertiden ogsaa lodrette) Striber eller rigt broderet med Ornamenter og Figurer. I Modsætning til det daglige Livs Dragt havde den tragiske Kjortel lange Ærmer, der naaede til Hænderne. Højt oppe under Brystet holdt et Bælte, ofte besat med Guld og skinnende Ædelstene, Dragten sammen og dannede lange Folder i Klædebonet, hvorved Skikkelsen forstørredes. Personer af lavere Stænder bar en kortere Chiton, Spaamændene, Teiresias f. Ex., et netagtigt Uldgevandt og Krigerne samt Jægerne havde et Klæde eller Shawl, blodrødt af Farve, til at vikle om Armen. Farverne i Dragterne vare i Reglen lyse og livlige, saa at den hele Fremtoning gjorde et skinnende, pragtfuldt Indtryk. Men i nogle Tragedier blev det dog Mode at gaa til den modsatte Yderlighed. Saaledes spotter Aristofanes sin tragiske Kollega Euripides for alle de Tiggerpjalter, han har ladet sine bedrøvelige Helte slæbe om paa Scenen.[1]) Flygtninge bar smudsige eller graa, undertiden ogsaa grønne eller blaa Klæder. Kongerne optraadte gjærne med deres



Fig. 47. Konge i en Tragedie, (Mosaik-Figur).

[1]) Aristofanes: Acharnerne V. 410—480.

Scepter i Haanden, gamle Folk støttede sig til Stave med krumme Haandtag.

*Hovedbedækninger* brugtes som Regel ikke paa Scenen saa lidt som i det virkelige Liv; ovenpaa den tragiske Maske med dens høje Onkos var det ogsaa vanskeligt at bære nogen yderligere Bedækning. Undtagelsesvis fremstilledes dog *Rejsende* med Hatte, ligeledes bar Hermes sin bredskyggede Petasos og Skippere og gamle Mænd havde undertiden Hovedtøjer paa. Kvindefremstillerne trak ved visse Lejligheder Overgevandterne



Fig. 48. Medea, hendes Børn og Pædagogen.

over Hovedet og brugte desuden Slør og Haarbaand (Mitra). Bekrandsede var bl. a. de, der bragte glædeligt Budskab fra det delphiske Orakel, eller de, der deltog i Gæstebud.

En mærkelig Ejendommelighed for Tragedien var de noksom bekjendte *Kothurner*, der endog den Dag i Dag er blevet det typiske Udtryk for den højtragiske Stil (»at være paa Kothurnen«). Kothurnen er iøvrigt den romerske, ikke den græske Betegnelse for det berømte Fodtøj; paa græsk hedder det *Embates*. Kothurnen var en høj Støvle med umaadelig tykke

Træsaaler, bestemte til at give Skuespillerne større Højde, saa at de kunde rage op over Korets Medlemmer. Tykkelsen af Saalerne rettede sig derfor ogsaa efter Personens Rang. Saalerne vare firkantede Klodser (se Fig. 45, 46 og 47), der passede til begge Fødder. Mere end en fem, seks Tommer lagde dog sikkert ingen Tragiker paa denne Maade til sin Vækst. For at bringe Figurens Førlighed til at staa i Forhold til den kunstige Højde, udstoppede man sig med Bryst og Mavepuder og undertiden forstørredes ogsaa Hænderne ved en særegen Art store Handsker.

At disse besynderligt udstafferede store Skikkelser med

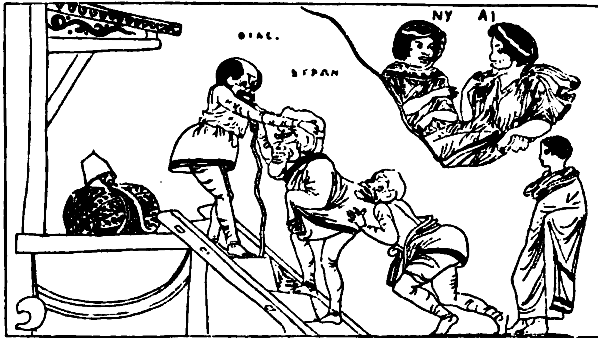


Fig. 49. Komediescene. (Vasemaleri).

deres ubevægelige, som i Smerte forstenede Ansigter, iførte en fremmedartet, straalende Pragt, skridende langsomt frem med højtidelige afmaalte Bevægelser, maatte gjøre et mægtigt og æventyrligt Indtryk paa det gammel-græske naive Folkesind, er ikke vanskeligt at tænke sig. Omtrent som levendegjorte Gudebilleder maa de have virket, og naar Folket hørte de skjønne alvorlige Ord tone ud fra disse vandrende Statuer, betoges de ligemeget af kunstnerisk og af religiøs Begejstring. Men Tiden vedblev ikke at være lige from og lige naiv; Tragedierne blev heller ikke altid de samme ophøjede Digtninge, hvis Emner hentedes langt borte fra den daglige Færd. Der

kom Tider, da man burde have bortkastet de gamle Dages Virkemidler og søgt andre, som passede til den nye Smag og den nye Digtning. I Stedet derfor holdt man med stræng Pietet fast ved det gamle tragiske Udstyr lige til den klassiske Oldtids sidste Dage, og Følgen blev, at dette fra at have været ophøjet, nu syntes latterligt, fra at have været betagende, nu syntes forstyrrende. *Lukian* er kun et Udtryk for sin Tid, naar han spotter de uhyre Stylter, paa hvilke de tragiske Skuespillere vandre, og undrer sig over, at de kan komme

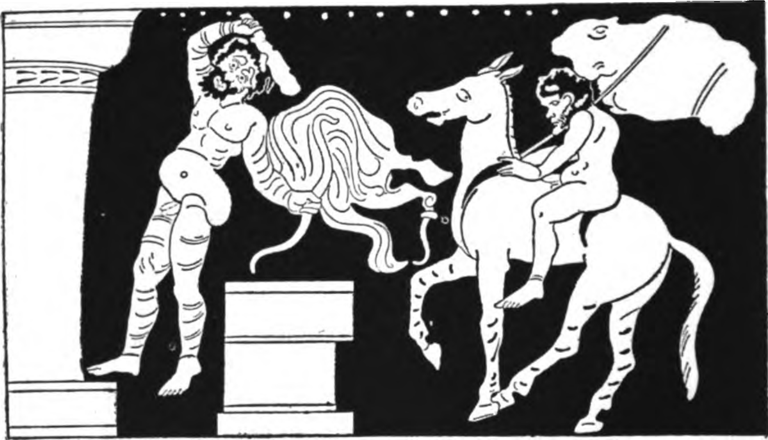


Fig. 50. Scene af Aristofanes' »Frøerne«.

helskindede over Skuepladsen. Han gjør Løjer med deres Bryst- og Mavepuder og »deres hule Munde, der saa ud som de vilde sluge Tilskuerne.« At disse sære Skikkelser dog endnu saa sent som i det tredje Aarhundrede efter Chr. kunde gjøre en betydelig Virkning, om end ikke ganske den tilsigtede, paa et helt umiddelbart Publikum, derom vidner en Fortælling hos *Philostrat*.

Til Spanien, i en Egn, hvor Skuespil aldrig før var set, kom et græsk Skuespillerselskab. De brave Landboere sad stumme af Forbavselse og hemmelig Rædsel, da de saa

Tragikeren skride frem paa Scenen med sin mægtige Krop og sit ubevægelige Ansigt med den vidt aabne Mund. Men da han opløftede sin Røst og begyndte at tale i den tragiske Deklamations syngende og klangfulde Tone, blev der almindelig Flugt blandt Publikum; alle styrtede ud af Theatret »fulde af Forfærdelse som for en Dæmon, stive af Skræk og bedøvede«.

Hvad Kostymet for *Satyrspillet* angaar, da var det for Hovedpersonernes Vedkommende — Satyr*korets* Dragter ere tidligere omtalte — væsenlig det samme som Tragediens; blot

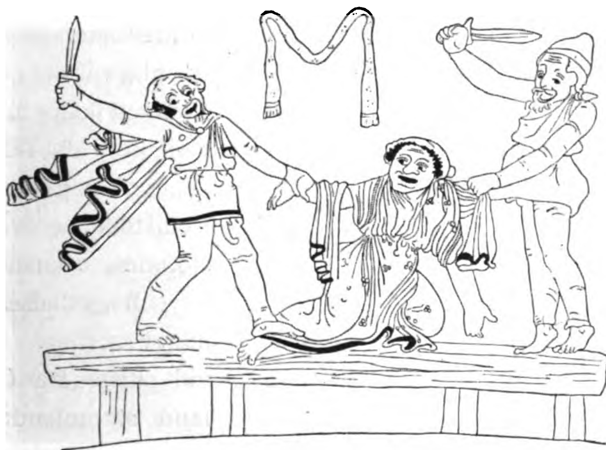


**Fig. 51. Komediescene (Vasemaleri).**

var Chitonen kortere for ikke at hindre den livlige, kaade Aktion. Af samme Grund brugtes rimeligvis heller ikke Kothurnen, skjønt man ikke kan slutte det af, at Billedværkerne ikke viser den, thi ofte er den ogsaa af kunstneriske Hensyn udeladt paa Afbildninger af Tragikere. Den gamle *Silén,* en staaende Figur i Satyrspillet, bar en Art Tricot besat med regelmæssig anbragte Haar- eller Uldtotter, som dækkede hele Kroppen med Undtagelse af Hænder, Fødder og Hoved; (Fig. 33) undertiden fremstilles han ogsaa med en laadden Skindvams og Bukser. Hjorte-, Panther- og Gedeskind brugtes hyppigt i

Satyrspillet, men Pantherskindene vare eftergjorte, da de ægte vare for dyre at anskaffe.

Om Kostymerne i den *gamle Komedie* ved vi ikke meget, i hvert Fald ikke meget paalideligt. Afbildninger fra selve den aristofaniske Tid existere ikke. Derimod findes der en Række Vasebilleder fra Nedre-Italien, forestillende Scener af de græsk-italiske Buffoskuespillere, *Phlyakernes,* Komedie, der, udsprungen af de gamle doriske Maskeløjer, havde megen Lighed med de aristofaniske Stykker; navnlig var det phalliske Element fælles for begge. Enkelte af Billederne synes endog direkte at fremstille Scener fra Aristofanes, saaledes Fig. 50 Begyndelsesscenen af »Frøerne«. Forsaavidt disse fra Grækenland stammende Skuespillere altsaa virkelig have opført den gamle græske Komedie, er det rimeligt, at de ogsaa have bevaret det traditionelle Kostyme, i Betragtning af den Vedhængen ved gamle Former, som det græske Theatervæsen overalt bærer Vidnesbyrd om. De phlyakiske Vasebilleder stamme væsenlig fra tredje Aarh. f. Chr. I disse Fremstillinger af dramatiske Scener falder navnlig Mandskostymet i Øjnene ved sin ejendommelige Karakter, der synes at udspringe fra Dionysosdyrkelsen. Mest paafaldende ere de tætsluttende, lange Benklæder, som



Fig. 52. Komediescene.

alle de mandlige Personer bære, og som hos nogle af Figurerne kompleteres af langærmede Trøjer i samme Mønster og Farver. Disse Klædningsstykker ere ganske ugræske og stamme rimeligvis ligesom det tragiske Kostyme fra Asien. De ere altsaa rent konventionelt hentede fra Gudsdyrkelsen og efterligne ikke det daglige Livs Dragter. Over denne trikotagtige Dragt, der oftest var tværstribet, men i forskjellige Farver, bares en ærmeløs Vams, nærmest af Skikkelse som de Plastroner, man nutildags bruger ved Fægteundervisning, med karikaturmæssige Udstopninger over Maven og paa Bagen. Vamsen var hyppigt kjødfarvet og forestillede altsaa den nøgne Krop (sml. Fig. 50), og til den var fastsyet den fra den gamle Komedie uadskillelige Phallos i grelle Former, forfærdiget af rødt Læder. Kvindekostymerne nærmede sig mere den dagligdags Dragt (sml. Fig. 54). Fodbeklædningen var en til Ankelen rækkende Sko i Stedet for Tragediens Kothurne.

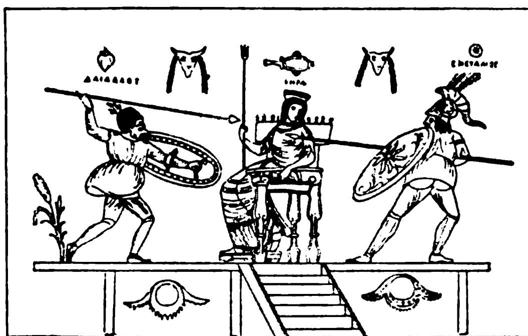


Fig. 53. Komediescene.

Den *nye Komedies* sceniske Klædebon faldt væsenligt sammen med den almindelige græske Dragt, saaledes som det ogsaa stemmede bedst med de dagligdags Typer i disse Skuespil. Dog det almindelige græske Hang til at generalisere, fornægtede sig heller ikke her. Ved allehaande ydre Tegn klassificerede den nye Komedies Kostymering sine Personer. Disse Tegn havde gjerne en svag Forbindelse med Virkeligheden, men deres Hovedbetydning bestod deri, at Publikum efterhaanden blev paa det rene med, at det og det Udseende betød

den og den Karakter. Man skjelnede ved Klædernes Stof eller Snit mellem Borgeren og Landboeren (den sidste havde en Gedeskindskittel, Stok og Tværsæk), mellem Ynglingen og Oldingen, den ærbare Kvinde og Hetæren (denne optraadte i et broget, straalende Kostyme med broderet Overkast og Guldbaand om Haaret). Der var særlige Dragter for den lykkelige Mand og den af Skæbnen forfulgte, for den landsforviste og for den unge Pige, der havde syndet mod Kyskhedens Love.



Fig. 54. Komediescene.

Denne Regelmæssighed drev man ud over enhver Sandsynlighed, idet man til enhver Karakter anvendte en fuldkommen Uniform, som blev en Del af Figuren og uadskillelig fra den. Krigeren bar altid sin Purpurkappe, Kokken lagde aldrig det grove Forklæde, som han gik i Køkkenet med, Snyltegæsten viste sig kun i en mørk, ophæftet Kappe, der antydede den fordringsløse Mand, som bestandig var parat til at løbe efter en god Middag, og med sine spraglede, fremmedartede Klæder fortalte Hetæreagenten uvægerlig om sin udenlandske Herkomst. Om det saa var Indbrudstyven og Hetærens Kammerpige, saa

viste de ved første Øjekast deres Stilling i Samfundet og i Stykket. —

I den græske Skuespilkunst forekom tre forskjellige Foredragsmaader: 1) den *almindelige Recitation* — Tale uden Musikledsagelse, men understøttet af Gestus; 2) *Sangen* — med Fløjte- eller Harpeledsagelse og understøttet af Dans; 3) den *melodramatiske Fremsigelse,* kaldet *Parakataloge,* som bestod i en rhytmisk Recitation, understøttet af Fløjtespil og af Gestus, delvis ogsaa af Dans.

*Reciterede* (talte) blev i alle Skuespilarterne det, der var skrevet i det *jambiske Trimeters* Versemaal, de rent *lyriske* Partier bleve *sungne,* og alt det øvrige henhørte under *Parakataloge'en.*[1])



Fig. 55. Typer fra den nyere Komedie. Slave, Hetære og Koblerske.

Hvorledes *Sang* og *melodramatisk Fremsigelse* blev foredraget, derom foreligge ingen Oplysninger. Blot ved vi, som det ogsaa allerede er bemærket i Anledning af Chorets Foredrag, at polyfon, flerstemmig Sang var ukjendt. Hvad *Talen,* Recitationen angaar, da krævedes der af Skuespilleren en særdeles nøjagtig Fordannelse og en overordentlig Paapasselighed ved hver enkelt Optræden. Da Mimiken ingensinde kunde understøtte eller bøde paa Deklamationen saaledes som i vor Skuespilkunst, hvor et udtryksfuldt Blik eller Smil tidt kan tale klarere end den skjønneste Stemme, maatte en særdeles

[1]) Sml. Oehmichen: A. V. p. 272 ff. Alb. Müller: A. V. p. 189 ff. Haigh: A. V. p. 241 ff.

bøjelig, stærkt akcentueret og tydelig Diktion være et uafviseligt Krav hos Fremstilleren.

Rent *sprogligt* fordredes af den græske Skuespiller — i Athen i alt Fald — den fineste atheniensiske Udtale uden Tilsætning af nogen Dialekt eller udenlandsk Accent. Men samtidig maatte han iagttage den største Grad af Nøjagtighed overfor Versenes Rhytmik. Var han saa uheldig at tilføje eller glemme en Stavelse, lagde han Betoningen forkert, saa Verset gik i Stykker, kunde han være vis paa, at Publikum protesterede med en Storm af Mishagsytringer. Først og fremmest var dog en af Naturen kraftig og af ham selv veltræneret *Røst* nødvendig. Selv om de uhyre Theaterrum vise sig at have haft en forbavsende god Akustik, var det dog ikke Smaating at skulle tale til et Publikum paa c. tredive tusind Mennesker, og om end Maskens tragtformede Mundaabning maaske forstærkede Stemmen, saa svækkede den dog samtidig Artikulationen og nødvendiggjorde i Forbindelse med Rumforholdene et væsenligt langsomt Tempo i Talen. Tempoet vekslede dog naturligvis efter Stykkets, Situationens eller Rollens Karakter. I Tragedien var det gjennemgaaende langsommere, i Komedien hurtigere. Foruden de sproglige og metriske Krav, samt Udviklingen af Stemmestyrke og Iagttagelsen af Tempoet, lagde man dog ogsaa Vægt paa finere Foredragsnuancer, paa Vekslen af Tonehøjde, paa Pauser, paa Accenter, alt systematisk og nøjagtig afpasset efter Stykkets Ord.



Fig. 56. Scene af en nyere Komedie.

Den græske Skuespiller var paa en Gang baade Sanger, Danser og Recitator. De Fordringer, der stilledes til hans tekniske Uddannelse, var altsaa meget betydelige, navnlig da Kostymet lagde Hindringer i Vejen for al hans Færdighed; Masken hindrede hans Tale og hans Sang, Udstopningerne og de lange folderige Klæder besværliggjorde hans Gestus, og Kothurnen nødte ham til en meget beregnet Gang og Dans. Samtidig var Publikums Fordringer til Korrekthed og Duelighed store, dets Kritik aarvaagen overfor den mindste Fejl og ubarmhjærtig overfor det ringeste Uheld. *Æschines* maatte i mange Aar høre ilde, fordi han en Gang, mens han var Skuespiller, var faldet i et Løb og maatte hjælpes op af Korlæreren.[1]) Selv om langvarig Øvelse kunde bringe Skuespilleren til at bevæge sig saa temmelig ugenert paa de høje Kothurner, maatte disse dog altid betinge en langsom og ikke for livlig Gang, der jo iøvrigt passede godt til Tragedien. Til Gjengæld var Haandbevægelserne uddannede til en Fuldkommenhed og med en beregnet Nuancerigdom, til hvilken vor moderne Plastik næppe kjender Magen, og som formaaede næsten at erstatte den manglende Mimik. Desværre savne vi indgaaende Behandlinger af denne Gren af Tekniken, der vistnok kunde give højst interessante og ogsaa for Nutiden lærerige Vink.

Først og sidst lagdes der dog Vægt paa *Stemmens* Uddannelse. Den gode Stemme, det var i Grækenland omtrent ensbetydende med den gode Skuespiller. Ogsaa i denne Henseende frembyder den græske Skuespiller en afgjort Lighed med vore Operasangere. Han dømmes mere efter Stemmen end efter Talentet. Demosthenes sagde, at »Skuespillere maatte dømmes

---

[1]) Det var i Oinomaos' Rolle i Tragedien af samme Navn under en Opførelse i en Provins. Demosthenes kaldte derfor sin Modstander for »den bondske Oinomaos«.

efter deres Stemmer, Politikere efter deres Klogskab.« Endda var det — for det store Publikum i alt Fald — nok saa meget Stemmens Styrke som dens Skjønhed, der var det afgjørende. Det phænomenale har til alle Tider haft en betagende Magt overfor den naive Mængde, og ligesaalidt som nutildags Bassens dybe C eller Sopranens trestrøgne f nogensinde forfejler sin Virkning, saaledes tiljublede man ogsaa for totusinde Aar siden den, der med sit umaadelige Brøl paa en Gang kunde faa tredsindstyvetusind Trommehinder til at dirre. Den sceniske Uddannelse blev derfor væsenlig ved Siden af plastiske Øvelser, en Trænering af Stemmen, men denne dreves ogsaa meget systematisk og med den højeste Grad af Ihærdighed.

Skuespillerne øvede gjerne deres Stemmer tidligt om Morgenen og paa fastende Hjerte, fordi Halsen efter Maaltidet strax er mindre bøjelig.[1]) Maadehold i Spisen og Drikken ansaas for nødvendig for den, der vilde have fuldt Herredømme over sin Røst, nogle føjede ogsaa hertil Afholdenhed fra erotiske Nydelser. Gjennem hele Oldtiden var de græske Skuespillere berømte for den Flid, de anvendte paa deres Halsteknik. Cicero beretter, hvorledes de aarevis *siddende* foretog Deklamationsøvelser, og at de før og efter Forestillingen skolede Stemmen i forskjellige Legemsstillinger, for at hærde den mod alle Anstrængelser. Deres Fremstillingsmaade, der saa hyppigt ledsagedes af Dans eller dog vekslende plastiske Stillinger, krævede nemlig, at Talen eller Sangen ikke lod sig hæmme af de Vanskeligheder, som stærkt vredne Lemmer og vilde Spring — som i Komedien — ellers volde dem, der blot er vant til at synge og tale i rolig, oprejst Stilling.

Fagmæssige Lærere i Stemmeuddannelse fandtes ogsaa. En saadan Lærer kaldtes *Phonaskos,* og til Støtte for de rent

---

[1]) Nutidens Sanglærere anbefale ogsaa dette Tidspunkt til Øvelse, navnlig for Koleraturtrænering,

musikalske Partier af Foredraget var ogsaa *ved Forestillingerne* en saadan Tekniker tilstede som en Art Dirigent, der med et særligt *Instrument* (phonaskikon Organon) angav Tonearten og ledede Tempoet.

Foruden den personlige Uddannelse og Øvelse var der naturligvis ogsaa Fællesøvelser og samlede *Prøver*. Disse Prøver fandt dog mærkværdigvis ikke Sted i Theatret — maaske fordi Uvedkommende her i det aabne Rum vilde have kunnet snige sig til at overvære den — men i særlige Øvelseshuse; ligesaa mærkværdigt er det, at Personalet ikke ved nogen af Prøverne, end ikke ved den sidste »Generalprøve«, Proagon, der afholdtes faa Dage før den egentlige Fest, optraadte i Kostyme eller med Maske.[1])

Oplysninger om de enkelte Skuespillere og Karakteristiker af deres Kunst findes kun i enkelte spredte Bemærkninger hos de gamle Forfattere, og det Billede, der lader sig danne af disse flygtige og usammenhængende Udtalelser, er saare ufuldkomment. Saameget synes man dog at turde slutte, at den græske Skuespilkunst falder i *tre Perioder*. Den første af disse Perioder knytter sig til *Aischylos*, som Hovedskuespilleren og Iscenesætteren for sine egne Stykker og hans to Hjælpere, *Kleander* (Deuteragonist) og *Mynniskos* (Tritagonist). Vi maa tænke os denne Periodes Kunst strængt stiliseret, afmaalt og værdig, fornemt fjærn fra naturalistiske Effekter, med ensformig, højtidelig men dog sjælfuld Deklamation og symbolske Dansebevægelser — snarere en Forkyndelse end egenlig Fremstilling. Om Aischylos' egen Skuespilkunst ved vi intet, men vi tør gaa ud fra, at det var ham, som med sin overlegne Personlighed gav den sit Stempel. Født[2]) i *Eleusis*, Mysteriernes Eleusis, Hovedarnestedet for den græske Gudsdyrkelse, af en

---

[1]) Sml. Oemichen, a. V. 264 f.
[2]) Omtrent Aar 525 f. Chr.

gammel, fornem Familie og udrustet med den storladne, alvorlige Digterbegavelse, som han fik i Vuggegave, var han som skabt til at paatrykke Skuespilkunsten netop det højtidsfulde, gudstjenestelige Præg, som den i denne Periode havde, og det var ogsaa først med hans Død, at nye Strømninger gjorde sig gældende. Samtidig med at de politiske Talere, der hidtil havde iagttaget en lignende ubevægelig og enstonig Værdighed i deres Foredrag, blev livligere, heftigere, ikke mere nøjedes med som *Perikles* at staa stift drapperede i deres Klædebon, men indførte at slaa Kappen tilside og gestikulere ivrigt — en Skik som *Kleon* var Opfinderen af — samtidig hermed tilførtes der ogsaa Skuespilkunsten nyt Blod. Man søgte ogsaa her hen til nye Former, nærmede sig mere til det virkelige Livs Udtryksmaade og brød med den gamle Stivhed og Ensformighed. Naturligvis maatte saadanne Innovationer forarge Udøverne af den Aischyleiske Skole — det er saa Verdens Gang; man har endnu Beviset derfor i en Udtalelse af *Mynniskos*, der mange Aar overlevede Aischylos, og saaledes havde den Sorg at se de overleverede Principer krænkede af den nye Skole. Han kaldte da *Kallippides*, en af denne nye Skoles ivrigste Tilhængere, simpelthen for »en Abekat«, fordi han imiterede Naturen i Stedet for at holde sig Traditionen efterrettelig. Samme Kallippides *var* iøvrigt noget af en Abekat. Der fortælles adskillige Exempler paa hans naragtige Virtuosforfængelighed, saaledes som da han ved Alkibiades' Hjemfart til sit Fædreland i Aaret 408 f. Chr. stod paa hans Skib i fuldt Sceneskrud og og med mægtig Røst kommanderede Rorkarlene; eller da han ved et Møde med Spartanerkongen *Agesilaos*, forbavset over ikke at blive modtaget med skyldig Begejstring, stillede sig op foran ham og raabte: »Kjender du mig ikke, o Konge?« — Hvorpaa denne saa paa ham og svarede med ægte Lakonisme: »Jo, er du ikke Narrifaxen Kallippides?« Senere tilbød han Kongen at vise ham sin Færdighed i at

efterligne Nattergalens Sang, men Kongen standsede ham med de Ord: »Jeg har hørt den selv synge.« — Fraset disse Naragtigheder ansaas Kallippides for at være en virkelig betydelig Tragiker, der i Forbindelse med *Nikostratos* banede Vejen for den nye Tid. Nikostratos var i Særdeleshed berømt for den Kunst, hvormed han fremsagde de lange Budberetninger. der ere saa hyppige i den græske Tragedie. Hans Spil var saa fuldkomment, at det blev en Talemaade at sige: »Han gjør det som Nikostratos!« for at udtrykke, at noget var rigtig godt gjort. Sofokles selv fik ingen Betydning som Skuespiller; hans svage Stemme nødte ham tidligt til at forlade Scenen og efter hans Tid gik det af Brug, at Digterne selv optraadte som Skuespillere i deres Stykker.

Men det var væsenlig efter Sofokles, at Skuespilkunstens selvstændige Blomstring begyndte. Om Sofokles' egne Skuespillere, *Kleidemides* og *Tlepolemos,* vide vi intet andet end selve Navnene. Men i fjerde Aarhundrede samtidig med Demosthenes dukker der en Række Navne op, *Polos, Theodoros, Aristodemos, Neoptolemos, Thessalos, Athenodoros* og flere, der fastslaa *den anden Periode* som de store Virtuosers Periode i Modsætning til den første, der er Underordningens, Totalvirkningens, Forkyndelsens.

Til *Polos,* hvem Plutarch sætter over alle samtidige Fremstillere i Adel, heroisk Værdighed og Følelsesudtryk, knytter sig en Anekdote, der godt karakteriserer den hele Retning. Polos havde mistet en Søn, som han elskede højt. Kort efter dette Dødsfald spillede han Elektra i Sofokles' Tragedie af samme Navn. I dette Stykke forekommer som bekjendt en Scene, i hvilken Elektra med den Urne i sin Haand, som hun tror indeholder Orestes' Aske, har et langt, fortvivlet Udbrud af Sorg over dennes Død.[1]) For at bringe sig selv i den rette

[1]) O Minde! sidste Levning af Orestes, mig den kæreste af Alle etc. Sofokles: Elektra V. 1099—1143.

Stemning anvendte Polos i Stedet for den almindelige Theaterrekvisit sin egen Søns Askeurne, og med denne i Haanden sagde han sin Monolog med en saadan Følelsens Ægthed og Dybde, at Tilskuerne betoges paa den sælsomste Maade. Der ligger i dette rent udvendige Middel, hvis Virkning paa Tilskuerne kun kan have beroet paa, at de *vidste*, hvad der gik for sig, noget af hvad vi vilde kalde en styg Reklame; men selve Kjendsgjerningen, at en Skuespiller ikke viger tilbage for at benytte, selv paa rent misforstaaet og ukunstnerisk Vis, sine helligste og personligste Sorger i sin Opgaves Tjeneste, viser dog, med hvor megen Alvor man paa denne Tid opfattede Fremstillerens Hverv. — Polos var iøvrigt Demosthenes' Lærer i Talekunst.

*Theodoros* beundredes især paa Grund af sin sjældne Naturlighed i Følelsesudtrykket og de fineste Kjendere ansaa derfor ham for den første i sit Fag. Aristoteles siger om ham, at medens alle de andre Skuespillere syntes at tale med en fremmed Røst, talte han alene med sin egen Stemme, og just derved opnaaede han de største Virkninger. Engang, da han optraadte i Thessalien for den haarde og brutale Tyran, Alexander af Pherae, rørte han denne i den Grad med sit sande Spil, at Alexander midt under Forestillingen saa sig nødt til at forlade Theatret. Han fortalte siden efter Theodoros, at han havde skammet sig over, at Folk skulde se ham græde over en Skuespillers fingerede Lidelser, han som var fuldkommen ufølsom for de virkelige Kvaler, han lod sit eget Folk lide. Theodoros' berømteste Roller var Orestes og Antigone.

*Aristodemos*' og *Neoptolemos*' Ry er især knyttet til Philip af Makedonien, ved hvis Hof de var velsete baade som Kunstnere og som Mennesker. Makedonerkongen benyttede dem endog i diplomatiske Hverv, og de havde en betydelig Andel i Afslutningen af den philokrateiske Fred. Dette Forhold paadrog dem iøvrigt stærke Beskyldninger for Landsforræderi fra

Demosthenes, der mente, at de havde set mere paa Philips Interesse end paa deres Landsmænds. Om Aristodemos hedder det, som ogsaa om Polos, at han i sin Plastik efterlignede bekjendte Billedværker.

Alexander den Stores Yndlingsskuespiller var *Thessalos.* Da Alexander vendte tilbage fra Ægypten, afholdtes en stor tragisk Væddekamp i Tyrus, hvor Kongerne af Cypern var Choreger, og Hærens fornemste Hærførere fungerede som Dommere. I denne Konkurrence deltog blandt andre de to Tragikere *Athenodoros* og *Thessalos.* Men Athenodoros vandt til Alexanders store Fortrydelse. Han erklærede, at han gjerne havde givet en Del af sit Kongerige for at have sikret Thessalos Sejren.

De her nævnte Skuespillere vare alle Tragikere. Om de komiske Fremstillere ved vi næsten intet andet end nogle Navne som *Hermon, Apollodoros,* Protagonist i Aristofanes' »Freden«, *Philemon, Satyros,* der skal have spillet Slaverollerne, *Parmenon, Nausikrates* og *Lykon.* Det komiske Talent stod næppe saa højt i Kurs som det tragiske, og Komiken var næppe heller af den fineste Art. En af *Hermons* bedste Vittigheder var saaledes at slaa sine Medspillende i Hovedet med sin Stok, og *Parmenon* vandt sine Laurbær ved sin sjældne Færdighed i at efterligne en Gris's Grynten. Tragikeren *Theodoros* hævdede ogsaa overfor Komikeren *Satyros,* at det var langt lettere at faa Folk til at le end at faa dem til at græde, og det tør antages, at den komiske Kunst for en stor Del har bestaaet i barnagtige Klownstreger.

Efter Alexanders Tidsalder indtraadte en *tredje Periode* for det græske Skuespil, en afgjort Forfaldsperiode. Den fine attiske Smag ødelagdes ved barbariske Indvandringer, og Publikums Fordringer gik i Retning af grelle Kraftvirkninger og tom Naturalisme. Skuespillerne, der allerede i forrige Periode havde haft Hang til virtuosmæssige Stemmekunster, undsaa sig

nu ikkke ved at lade de rent aandløse Naturefterligninger træde i Forgrunden. De vandt Berømmelse ved at efterligne Havets Brusen, Vognens Rullen, Regnens Plasken og lignende Snurrepiberier; Dyreimitationerne bleve yndede Numre i Skuespillene, og samtidig traadte et overdrevent malende Gebærdespil til og bidrog sit til at tilintetgjøre den simple Stilfuldhed, som var den græske Skuespilkunsts sande Væsen.

---

## V.

### KOMPARSERNE.

Saavel i Tragedie som i Komedie blev der Brug for en Del underordnede Agerende, dels til Udførelsen af de Roller, som ikke kunde udføres af de tre af Staten ansatte Hypokriter, dels til at bestride den almindelige, saakaldte Statisttjeneste; Konger, Dronninger og andre fornemme Personer ledsagedes paa Skuepladsen bestandig af et anseligt Følge af pragtfuldt klædte Komparser, der uden at behøve de egenlige Skuespilleres vanskelige tekniske Uddannnelse dog maatte være i Besiddelse af en vis plastisk Færdighed, og for saa vidt de udførte Taleroller ogsaa maatte have Kjendskab til Diktionens Love. Stumme Roller forekom ogsaa af og til, saaledes *Bia* i »Prometheus«, *Hermes* i »Eumeniderne« o. fl. Disse Figurer udførtes ligeledes af Komparserne. Denne Klasse af Agerende stod for saa vidt paa samme Trin som Chorsangerne, som Omkostningerne ved deres Udrustning og Indøvelse bestredes af Choregen; paa den anden Side henførte deres Optræden dem nærmest til Skuespillernes Stand. Hvorvidt de som Choreuter og Hypokriter bar Maske, derom forlyder intet, men sandsynligt er det vel, at de gjorde det. Derimod optraadte Fløjtespillerne og de øvrige Musikere umaskerede.

---

## VI.

### FORESTILLINGENS GANG.

*Forestillingsdagens Karakter af almindelig Hviledag. Publikums Ankomst og Holdning under Forestillingen. Bifalds- og Mishagsytringer.*

Forestillingerne begyndte i Athen som ogsaa andensteds i Grækenland ved det tidlige Morgengry, og da Festligheden havde Karakter af en Væddestrid mellem forskjellige Digtere — senere ogsaa mellem forskjellige Skuespillere — der hver fremførte flere Stykker, varede de den hele Dag igjennem. Pladserne i Theatret var unummererede, og Tilstrømningen uhyre, skjønt ingen forudgaaende Annoncering havde forkyndt Skuespilopførelserne. Forestillingerne var i Athen kun faa Aaret igjennem og faldt bestandig paa de samme Dyonysosfester, beskjæftigede desuden Sindene i saa høj Grad, at enhver yderligere Anmeldelse var overflødig. Paa Forestillingsdagen hvilede alt Arbejde, lukkedes alle Boder, opsattes enhver Forretning — ja, endog Gældsarrestanterne fik Fred, og det var strængt forbudt at lade nogen fængsle ved denne Højtidsfest. Allerede længe før Solopgang samledes Tusinder af forventningsfulde Tilskuere udenfor Theatrets Mure, en larmende Skare af Mænd, Kvinder og Børn, alle opsatte paa at glæde sig og hidsige efter at erobre de bedste Pladser, og alle i deres bedste Stads og bekransede til Gudens Ære. Ligesaa meget til hans Ære som til egen Vederkvægelse medbragtes ogsaa Dunke med Vin og Kurve med Mad af dem, som ikke stolede paa *Choregens* Flothed; thi ofte lod denne af religiøse som af praktiske Grunde uddele rigelige Libationer af den fyrige græske Vin til det ubemidlede Folk, for at de kunde nyde Stykket og hædre Guden med Begejstring, ligesom ogsaa Forfatterne — de komiske især — beskyldes for det træske Middel at lade kaste Slikkerier, Nødder og Frugter ud iblandt

Publikum for at tilsnige sig dets Bifald. *Aristofanes* afviser i »Hvepserne« med Foragt den Art Reklame, idet han siger:

Saa lad mig nu vort Stykkes Indhold sætte frem.
Kun har jeg først et lidet Ord at sige Jer:
I maa ej vente altfor meget af os just,
Dog heller ikke nogen fra Megara stjaalen Spas,
Thi her der findes ej et sligt Par Slaver, som
Blandt Publikummet kaster Nødder af en Kurv;[1])
. . . . .

Nu bleve da omsider Kasserne aabnede, og ind stormede den brogede Skare for at erlægge deres to Oboler og saa forresten bruge Albuerne for at skaffe sig saa god en Plads, som det lod sig gjøre, ovenfor de i Forvejen reserverede. Dette gik dog ikke altid af uden Slagsmaal og braadne Pander, navnlig i den Tid da Adgangen var ganske gratis, og Betalingen af de to Oboler indførtes just for at bringe lidt mere Orden tilveje og holde de daarligste Elementer borte. Senere — under Perikles — indførtes det, som tidligere sagt, at Staten udbetalte hver Borger, der ønskede det, Pengene til Theaterbilletten, en Ret som den bemidlede Stand dog ikke benyttede sig af.

Først paa det Tidspunkt, da det tarveligere Publikum var kommen saa nogenlunde til Ro, begav de mere Velhavende, der havde ladet Slaver besætte deres Pladser, sig til Theatret. Klienter og Tjenere bar Hynder og Tæpper for at gjøre de haarde Træ- eller Stensæder mageligere og for at skærme mod Sol eller Kulde. Fornemt skred de ind i Theatret og indtog deres Pladser; de særligt populære hilstes med Raab og Haandklap af den forsamlede Mængde, og de ikke yndede maatte døje slemme Gloser og spottende Tilraab.

---

[1]) Aristofanes: Hvepserne. V. 54—59. Dorphs Ovs.

Endnu stod dog de nederste Bænkerader tomme. Disse Hæderspladser vare forbeholdte Archonterne, Dionysospræsten, andre Guddommes Præster, fremmede Gesandter og saadanne Privatmænd, hvem man særlig vilde hædre. Endelig komme ogsaa disse Stadens første Mænd, Dionysospræsten føres til den bedste og fornemste Plads, den rigt forsirede Stol i underste Rækkes Midte, de andre Honoratiores grupperes efter Rang, rundt om hans værdige Skikkelse og nu er Theatret fuldt. Et pragtfuldt Syn! — Opad de stejle Skrænter, i tætte Rader, Kreds ovenover Kreds til en svimlende Højde en Forsamling paa tredivetusind Mennesker, festlig smykkede i lyse, luftige Farver, hvide, safrangule, purpurrøde, med det dybtgrønne Vinløv om de sorte Lokker; nederst den værdige Krans af de hvidklædte Præster, øverst et bølgende Virvar af raabende, leende, gestikulerende Pøbel, Slaver, Drenge og over det hele Grækenlands skinnende blaa Himmel, mod hvilken de tredivetusinds Raaben og Sladren stiger som en Bisværms Summen. Kun Skuepladsen, Orkestret, ligger forventningsfuld tom og tavs. Da, pludselig, lyder Fløjtespil; det brusende Folkehavs Larmen dør hen i hastigt Decrescendo og ind paa Orkestret drager det fantastisk og straalende udsmykkede Koroptog med Sang og Dans. Skuespillet er begyndt og paahøres i spændt og aandeløs Tavshed. De store Digteres skjønne Ord tone i klangfuld syngende Deklamation fra de sælsomme Skikkelser paa Skuepladsen helt op til det uhyre Tilskuerrums yderste Rækker og de naive modtagelige Øren fyldes med skjøn Lyd, Hjærnerne med Tanker og Sjælen med Begejstring. Og Begejstringen, der saalidt som Legemet er sløvet af Dagens forudgaaende Slid, som ofte gjør vore moderne Theaterforestillinger til en slap Middagshvile, maa ytre sig, maa have Luft; man raaber højt, man klapper i Hænderne, man forlanger endog de skjønneste Vers sagt én Gang endnu — Udtryks-

maader for Bifaldet, der som bekjendt alle have holdt sig helt op til vor Tid.

Men Dagen er lang og hverken Digtere eller Skuespillere ere alle lige gode. Der kommer de Øjeblikke, hvor Publikum kjeder sig, er misfornøjet, forarget, ja rasende over det slette Stykke eller den slette Udførelse, og i saa Fald maa ligesaa vel Misfornøjelsen give sig Udtryk som Begejstringen før. Det kan ikke nægtes, at det græske Publikums Misfornøjelse ofte ytrede sig paa en saa energisk Maade, at vore Dages spagfærdige Hyssen, selv den sjældent anvendte og ildesete Piben ganske maa blegne derved. Ogsaa for Grækerne var Hyssen iøvrigt den sædvanlige og mildeste Form for Mishag, men den ledsagedes almindeligt af Trampen med Sandalerne mod Stenfliserne og lydelig Knurren, hvilket alt i Forening kunde frembringe en øredøvende Larm og var bestemt til at standse Skuespilleren og Stykket. Næppe var dette lykkedes, før man raabte af alle Kræfter paa et nyt Stykke og satte derved tidt de andre Skuespillere i Forlegenhed, idet disse ikke vare beredte paa saa snart at komme til at optræde og derfor endnu ikke var i Kostyme. Meget yndet var det at kaste Sten i Hovedet paa den Skuespiller, man ikke syntes om, indtil man effektivt havde overtydet ham om, at hans Spil ikke behagede og han trak sig tilbage. Denne Skæbne var det, der overgik Æschines, som nær havde mistet Livet ved samme Lejlighed. Paa Landet, hvor Sindene var mindre bevægelige og Adgangen til Levnedsmidler nemmere, anvendte man sædvanligvis Figner eller Oliven som Kasteskyts mod upopulære Skuespillere. Naar end ikke disse Midler syntes Publikum at staa i passende Forhold til et særdeles slet Spil, forlangte det med kraftige Raab, at Fremstilleren paa Stedet fik en Dragt Prygl. Og denne uddeltes da til almindelig Tilfredshed — undtagen dog for Skuespilleren — af en Art Theaterpoliti, »*Stavbærerne*«, der altid bevæbnede med tykke Stokke overværede Forestillin-

gerne, siddende paa Thymelet, hvorfra de holdt Øje med Urostiftere eller Lommetyve.

Det græske Theaterpublikum var yderst letbevægeligt, hurtig begejstret og hurtigt forarget, let til Graad og let til Latter, modtageligt for de mest ophøjede Følelser som for de overgivneste Løjer; men, stærkt paa Vagt overfor sin egen og Skuespillenes Værdighed, taalte det ikke nogen Antydning af Mangel paa Respekt overfor Folkets Minder eller Troen paa Guderne. Det vakte saaledes en fuldkommen Storm af Mishag, da *Euripides* lod sin Tragedie »Melanippe« begynde med de Ord: »Zeus, hvem nu end Zeus mon være, thi jeg ved det ikke uden af Rygtet o. s. v.«, og ved en senere Opførelse havde han maattet ændre denne Linie til: »Zeus, som det sandfærdigen berettes o. s. v.». Da Skuespilleren og Digteren *Phrynichos* lod opføre sit Stykke »Milets Erobring«, der omhandlede Arvefjendens, Persernes Indtagelse af denne græske Stad, blev Publikum saa bevæget, at alle brast i Taarer. Digteren blev imidlertid ikke, som han mulig havde ventet efter den Virkning, hans Digtning havde gjort, fremkaldt eller bekranset; han blev tværtimod idømt en Bøde paa 1000 Drachmer, fordi han havde vovet at minde Athenerne om deres egen hjemlige Ulykke, ligesom det ved Lov blev forbudt nogensinde oftere at opføre dette Stykke.

Det græske Publikum vilde lige saa gjærne græde som le, lige saa gjærne opbygges som mores. Det foretrak ikke Løjer for Alvor. Men ét fordrede man i bægge Dele: Festlighed. Og som den græske Theaterforestilling rent udvortes set var en Fest, saaledes blev ogsaa Særkendet for den gode græske Skuespilkunst, den tragiske som den komiske, dette dens betagende festlige Præg.

---

# DET ROMERSKE THEATER.

---

## I.

### DRAMAET.

*Det romerske Dramas unationale Karakter. Spirer til national dramatisk Produktion. Det græske Dramas Indførelse ved Livius Andronicus. Plautus og Terents. Det literære Dramas Forfald. Atellanen og dens Typer. Mimernes Usædelighed.*

Det romerske Drama mangler vistnok i højere Grad end noget andet Folkeslags nationalt Særpræg. *Komedien* har for os den store dobbelte Interesse, at vi gjennem den lære at kjende de senere græske Lystspilforfattere, af hvilke de romerske kun var Efterlignere, og at vi i den finde Materialet til en Del af vore egne klassiske Komediedigteres Arbejder. Uden *Plautus* og *Terents* vilde vort Kjendskab til Menanders og Philemons Arbejdsmaade have været mere end mangelfuldt og uden Plautus og Terents er det ikke godt at sige, hvorledes *Molières* og *Holbergs* Skuespildigtning havde formet sig. Men havde vi ejet de græske Originallystspil, er det næppe sandsynligt, at den latinske Komedie vilde have vakt større Opmærksomhed, end der nu vækkes af den latinske Tragedie, der absolut kun beskæftiger Filologer eller specielle Literaturforskere.

Helt uden nationale Forudsætninger var Skuespildigtningen i det romerske Rige imidlertid ikke. Den havde sin Oprindelse i landlige Fester og religiøse Højtider, hvor Mummespil og lystige Viser satte Kryderiet paa Underholdningen, her som i Grækenland og andensteds. Hver Landsdel havde sine Maskeløjer og sine Vittighedskampe. Og de morsomste, de talentfuldeste trængte naturligvis videst om og fik Overmagten med de mindre gode. *Fescennium* i Sydetrurien glimrede saaledes ved sine muntre Høstfester til Jord- og Skovgudernes Ære og de kaade fescenninske Bryllupssange holdt sig som Literaturgren helt op til Kejsertiden. I *Latium* dyrkede den landlige Ungdom flittigt mimiske Danse, ledsagede af komiske Fortællinger og Sange. Et Slags primitivt Skuespil, den saakaldte *Satura,* dannede sig heraf og holdt sig i nogen Tid som Efterspil til de senere kunstrette Tragedier. Men mere Betydning fik de lystige Maskespil, som opstod i den lille Landsby *Atella* i Campanien.[1]) *Atellanerne,* som de kaldtes, var improviserede smaa Komedier, der spilledes af Byens Ungdom under visse staaende Masker og som var fulde af nærgaaende Vittigheder over Forholdene i deres Hjemstavn. Maskefigurerne udviklede sig mere og mere til bestemte komiske Typer, der gjorde saa megen Lykke, at deres Ry naaede til Rom og fristede de unge romerske Borgere til at bemægtige sig denne nye Form for Forlystelse, hvor de — skjulte under de karikerede Masker — kunde tillade sig selv den groveste Spas uden at udsætte deres egen Person. Atellanerne vedblev at være Improvisationer, hvor kun Handlingens Hovedtræk i Forvejen vare aftalte, medens de enkelte Samtaler overlodes til Dilettantskuespillernes Indskydelse. Fra det græske Syditalien indførtes *Mimerne,* ligeledes smaa, oprindelig improvi-

---

[1]) Nu *Sant' Arpino,* Landsby et Par Mil fra *Aversa.*

serede Farcer, der ikke prætenderede andet end at vække Latter, men hvis Emner mindre hentedes fra det borgerlige Livs Latterligheder end fra Gudesagnene, der behandledes parodisk, og hvor navnlig de erotiske Scener udgjorde Hovedtiltrækningen.

I alle disse Folkespil laa Spiren til en virkelig national Komedie. Men Spiren kvaltes hurtig eller fik i alt Fald aldrig nogen sund eller kraftig Vækst, saasnart det græske Drama slog Rod i den latinske Jordbund. Da *Livius Andronicus* første Gang (Aar 240 f. Chr.) spillede sine efter græsk Mønster skrevne, eller fra græsk oversatte regelrette Tragedier og Komedier, følte Romerne strax, selv gjennem det svage Gjenskin af den store Kunst, som Andronicus formaaede at give, at de her stod overfor en dramatisk Kultur, med hvilken deres raa Folkeløjer ikke kunde tage Kampen op. Skjønt Andronicus var en fremmed, ovenikjøbet en frigiven Slave, med et mangelfuldt Kjendskab til det latinske Sprog, skjønt han vel sagtens kun skrev sine Stykker og selv spillede dem for at friste Livet, strakte Romerne dog straks Vaaben, og deres dramatiske Repertoire blev i det følgende Aarhundrede næsten udelukkende Efterligninger af græske Mønstre, hvad enten de nu bibeholdt de oprindelige Emner og Figurer eller søgte at gyde nyt Blod i dem ved at overføre den græske Form paa romerske Sujetter. De nationale folkelige Farcer holdt sig kun som Efterspil til de indførte Kunstdramer og nedskreves foreløbig ikke.

Tragedien repræsenteredes af en Række Navne som *Naevius,* Andronicus' nærmeste Efterfølger, *Ennius,* Euripides' Bearbejder, der ogsaa skrev Sørgespil med romerske Emner, de saakaldte *fabulæ prætextæ* ɔ: Stykker, der opførtes i det romerske Kostyme, saaledes f. Ex. »Sabinerindernes Rov«, Maleren *Pacuvius, Ennius'* Nevø, der vandt stor Berømmelse ved sine Stykker, *Accius, Atilius,* som ogsaa var en dygtig Komedieskriver, og *Asinius Pollio;* endelig fra Kejsertiden *Senecas* bekjendte Tragedier, der dog vistnok kun var bestemte som Læsedramer og

aldrig blev opførte. Disse sidste have for os den specielle Interesse, at de bleve Forbillederne for den franske Renaissances første Forsøg paa at indføre det »klassiske« Drama. Den hele Række af Navne paa tragiske Forfattere er iøvrigt ikke imponerende; vi kjende højt regnet 36 Digtere og 150 Stykker; af disse ere endda kun Senecas bevarede.

Som Repertoire frembyder den romerske Tragedie ingen Interesse ud over det vi kjende fra den græske. Formen er væsenlig den samme, blot indskrænkes Korets Rolle til det mindst mulige. Typerne ere ligeledes de samme; Dialogen blot mere gravitetisk og mere svulstig, dækkende sin Mangel paa Følelsesindhold ved en overlæsset billedrig Stil. Paa Ciceros Tid deles Tragedien i *tre Akter,* senere i *fem.*

Ogsaa *Komedien* henter dels sit Stof fra græske Emner *(fabula palliata),* dels fra nationale *(fab. togata).* I første Tilfælde er det den *nyere attiske Komedie,* der efterlignes eller oversættes. Den aristofanske var for udpræget græsk, for specifik lokal til nogensinde at kunne omplantes paa den latinske Scene. Selv den nyere attiske havde Særegenheder, som kun daarligt harmonerede med romerske Skikke. Saaledes var den fiffige Slave, der driver Handlingens Hjul, og det Fortrolighedsforhold, i hvilket han stod til sin Herre, ganske fremmed for Romernes Bevidsthed. Ikke desmindre gik han stadig igjen i Repertoiret og naaede helt op til vore Dage i *Scapins* eller *Henriks* populære Gestalter. Ogsaa den Rolle, *Hetæren* spiller i de græske Stykker, er uromersk. I *Togaterne,* Komedierne med romersk Sujet, trængtes derfor ogsaa disse Figurer i Baggrunden, medens Familien og navnlig dens kvindelige Bestanddel gjør sig langt mere gjældende end i *Palliaterne.* Iøvrigt havde begge Slags Komedier væsenlig den samme Form, og denne var atter den samme som den attiske Komedies. Som denne var den skreven paa Vers og uden Aktinddeling. Ogsaa *Prolog* og *Epilog* bibeholdtes; dog ind-

skrænkede Epilogen sig hyppigt til det kortfattede »plaudite!« ɔ: »klap!«

De to Navne, der lyse over alle andre latinske Komedieforfattere, ere *Plautus* og *Terents,* begge Repræsentanter for det græsk-efterlignende Lystspil, fabula palliata, men iøvrigt meget forskjellige. *Plautus* er en saftig Folkedigter, en praktisk Theatermand, der véd, hvordan de brede Lag skal fodres og som i brede Træk, med ustanselig Flugt og med uudtømmeligt



Fig. 57. Plautinske Typer. Den storpralende Soldat og Snyltegjæsten. De to Figurer ved Siden fremstille det stavbærende Theaterpoliti, Rhabdophorerne.

Humør, gjennemfører sin letfattelige Intrige. Selv en Folkets Mand havde han lært Livets Omskiftelser at kjende, havde været højt til Vejrs og dybt nede og vidste derfor, hvorledes han skulde »tage« sit Publikum. Født i ringe Stand i Umbrien, c. Aar 254 f. Chr., søgte han tidlig til Theatret for at tjene sit Brød. Det lykkedes ham ved sin Virksomhed at tjene sig en net Formue, som han derpaa anbragte i Kjøbmandsforretninger. Saa mistede han alt og maatte for at friste Livet tage Tjeneste i en Mølle, indtil hans Bearbejdelser af

græske Skuespil, navnlig Menanders, Diphilos' og Philemons, atter bragte ham paa Fode. Aar 184 f. Chr. døde han. Gjennem hans Stykker, med alle deres Smagløsheder, Usandsynligheder og trods deres ofte skjødesløse Affatning, gaar der et Pust af Liv og Fart, som ikke *alene* vidner om hans Originalers Fortræffelighed, men som ogsaa stempler ham selv som et komisk Talent af Rang. *Molière* skylder ham »Amphitryon« og »den Gjerrige«, og Holbergs »Abracadabra« er hverken mere eller mindre end en, paa mange Steder næsten ordret Oversættelse af hans »Mostellaria« (Spøgelsehistorien). Ogsaa Jakob v. Thybo og Oldfux-Typen, som iøvrigt vare staaende i den græsk-romerske Komedie, skrive sig fra Plautus. Hans Stykker holdt sig længe efter hans Død paa Repertoiret og nødes stadig af den store Mængde, samtidig med at den lærde Verden efterhaanden anerkjendte ham som Klassiker.

*Terents* er ikke og udgiver sig ikke for at være andet end blot og bar Oversætter. Han læmper ganske vist en Smule paa Originalerne, føjer lidt til hist og tager lidt fra her. Men noget selvstændigt personligt Præg se vi ikke i hans Bearbejdelser, end ikke i Prologerne, der dog ere af ham selv og af rent polemisk Karakter. En smagfuld, elegant Overfører af de beundrede Grækere, hvilket af *Caesar* skaffede ham Prædikatet »en halv Menander«, men næppe heller mere. Han døde ung — i Aaret 159 f. Chr. — og fik kun opført seks Stykker.[1]) Som Titler og Personnavne saaledes er ogsaa hele Tonen i Terents's Stykker fuldkommen græsk, blot maaske noget mere afsleben end Originalens. Medens Plautus ikke er bange for at fremstille Hetæren som en gridsk, forretningsmæssig Skjøge, er Terents's Glædespiger næsten saa rene som vore Vaudevilleelskerinder. Intrigen slynges med den

---

[1]) »Andria«, »Eunuchen«, »Heauton timorumenos« (»Selvplageren«), »Phormio«, »Hekyra« (»Svigermoderen«) og »Adelphoi« (»Brødrene«).

sindrigste Nøjagtighed og løses med ganske anderledes Konsekvens end hos Plautus. Man læser derfor Terents med stort Behag, men et Spørgsmaal er det om ikke hans Elegance har været det romerske Theaterpublikum for fin. I Prologen til »Svigermoderen« klager han selv spøgende over, at hans Kunst tidligere har kæmpet forgæves med Linedansere og Boxere og beder indsmigrende Publikum om at skænke ham Opmærksomhed.

Mulig var dette sidste dog kun et Tegn paa, at Folkets Interesse for det højere Skuespil overhovedet var i Dalen. Efter Terents's Død gik det i Virkeligheden ogsaa stadig ned ad Bakke med den gode Smag. Medens Trangen til Luksus og Komfort i Theatrenes ydre Udstyrelse bliver større og større, daler Sansen for den gode, gamle, simple Komedie stedse og afstumpes tilsidst helt af de hidsende Circusforestillinger, Væddekjørslerne, hvor Spillelidenskaben, som ved vore moderne Sportsforestillinger, var Hovedsagen, og af den umaadelige sædelige Fordærvelse, for hvilken de jævne Skuespil ikke var Pirring nok. I Kejsertiden gad Folket ikke længere se de gamle Tragedier og Komedier. Skjønt Adgangen var gratis, stod Pladserne tomme, naar Plautus og Terents opførtes. Derimod flokkedes man om *Atellaner* og *Mimer,* der tidligere kun havde været Mellem- og Efterspil til de værdifuldere

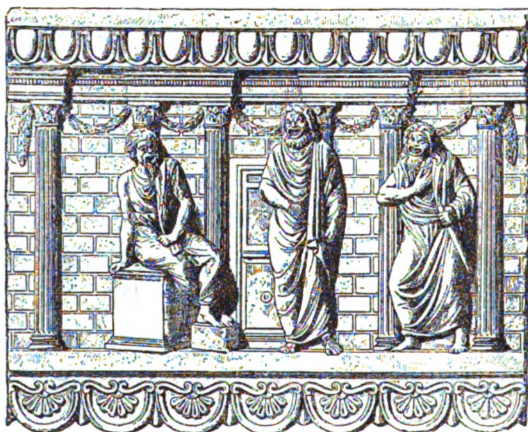


Fig. 58, Romersk Komediescene.

Stykker, men som nu ved en fordærvet Smags Lune kom i Højsædet, om end i noget anden Skikkelse.

*Atellanens* Oprindelse er berørt. Fra at være folkelige Løjer, udførte paa Gader og Stræder af unge romerske Borgere, gik den over til Scenen og spilledes nu af professionelle Skuespillere. Den beholdt imidlertid ganske sin lavkomiske og tildels sin improviserede Karakter, om den end ved Modesmagen paa en vis Maade indlemmedes i Literaturen. Den blev den direkte Forløber for den senere i Italien saa betydningsfulde *commedia dell' arte,* og dens staaende Masker have i Virkeligheden holdt sig helt op til vore Dage. Fire af disse Figurer vare især Grundpillerne for den hele spinkle Handling, fire Typer, der endnu bar Præget af den oskiske [1]) Oprindelse.



Fig. 59. Maccus-Typen.

*Maccus* var den naragtige Bondekarl, plump, dum, fræk og graadig, som altid toges ved Næsen og altid fik Prygl. Urtypen til commedia dell' artes *Pulcinella.* Han fremstilledes med en lav, flad Pande, et vældigt Hoved, en uhyre Næse, der gik ned over hans Mund, og en dobbelt Pukkel. Hans Dragt var af hvid Uld. *Bucco* var den fjollede snakkesalige og vigtige Nar; pralende og snyltende sluger han med Glæde de værste Fornærmelser, naar der blot følger en god Bid med. *Pappus* (»Fatter«) var den gamle, latterlige Gnier; altid overbevist om sin egen Dygtighed og altid trukket ud i de værste Eventyr; forlibt i og bedraget af alle Kvinder. Urtypen til *Pan-*



Fig. 60. Bucco-Typen.

[1]) Atella var oskisk.

*talone* i commedia dell' arte. Endelig *Dossenus,* om hvem vi kun have faa paalidelige Oplysninger; rimeligvis en Oldfux-Figur, beredt til alle Gavtyvestreger og Forklædninger for at lokke Penge fra den gamle Pappus og optræder derfor som Mirakeldoktor, Sandsiger og lignende. Maskekomediens *il dottore.*

En af Atellanens væsenligste Tiltrækninger bestod i øvrigt i de personlige Angreb, som den altid var krydret med. Selv ikke Kejseren gik fri. Saaledes blev paa den Tid, da *Tiberius* opholdt sig paa Capri, en Hentydning til »den gamle Buk«s Livsvandel hilst med stormende Jubel. Under *Nero* ledsagede en Atellanspiller, *Datus,* en Replik, der lød: »Hil Dig, Fader! Hil Dig, Moder!« med Gebærder, der antydede, at Kejseren havde forgivet Claudius og forsøgt at drukne Agrippina. Undertiden slap de dristige Komikere godt fra deres Vovespil, men det forhøjede dog altid Spændingen for Publikum at vide, at Livet var Indsatsen. Caligula lod saaledes en Skuespiller offenlig brænde i Amphitheatret til Straf for en lignende Tvetydighed.

Af *Mimerne* findes kun bevaret enkelte ubetydelige Brudstykker, men alle Samtidens Vidnesbyrd gaa ud paa at konstatere deres utrolig obscoene og sansepirrende Karakter. Det var derfor naturligt, at de blev Forfaldstidens Yndlingsstykker. I sin laveste Form indskrænkede den romerske Mimus sig til en Efterligning af Dyrestemmer. Senere gik den over til gestikulerende Efterligninger af erotiske Situationer, ledsagede af groteske Grimasser og plumpe Vittigheder. Men i Kejsertiden dannede der sig heraf en virkelig Komedie med betydelig mere kunstnerisk Tilsnit end Atellanerne. Narren i disse Løjer hed *Sannio.* Der spilledes uden Maske og uden hverken Kothurne eller Soccus (den lave Sko, der brugtes Komedien). Derfor bar Mimespillerne eller Mimerne, som de kaldtes med samme Navn som Stykkerne, Tilnavnet *planipedes,* Platfødderne. Ko-

stymet var en Art broget Harlekinsjakke (centunculus) og afraget Haar. Mimerne var den eneste Skuespilart, i hvilken Kvinder optraadte, hvad der maaske var en af Grundene til deres store Tiltrækning. I disse Stykker var indflettet Danse, altid af meget obscøn Art. Danserindernes hele Dragt — bogstavelig hele — bestod af et kort tyndt Undergevandt. Ved visse Fester, som Foraarsfesterne, Floralierne, var enhver Udskejelse tilladt, og Publikum plejede da at fordre, at Danserinderne skulde kaste endogsaa dette sidste skærmende Slør. Ved saadanne Lejligheder forlod dog anstændige Folk Theatret, før Vildskaben begyndte og man forstaar, at Cicero bittert bebrejder sig, at han har overværet Opførelsen af Mimer.


Fig. 61. Populære Narretyper.


Fig. 62. Mimedanserinde.

Trods deres Vanrygte havde Mimespillerne dog Adgang til de fornemste Romeres Selskaber. Baade *Sulla* og *Antonius,* der ganske vist ikke just vandt deres Berømmelse paa Grund af deres dydige Levned, havde Mimer til deres nærmeste og stadigste Omgang. Det vakte stor og forargelig Opsigt, at Antonius paa sine offenlige Agitationsrejser i Caesars Tje-

neste drog hele Italien rundt med Mimedanserinden *Cytheris* ved sin Side i den samme Bærestol.

---

## II.

### THEATRET.

*De første tarvelige Former for Skuespilhuse i Rom. Den demokratiske Lighed i Pladsernes Fordeling. Roms faste Theatre. Den romerske Theaterbygnings Udvikling af den græske. Den ophøjede Scene. De periodiske Theatre. Den uhyre Overdaadighed i Udstyrelsen. Tekniske Kunststykker.*

Skuespillets første Periode i Rom udviser en Simpelhed, ja en Fattigdom, som intet lader ane af de senere Tiders vanvittige Luxusraseri. I Tidsrummet mellem Andronicus' første Fremtræden, Aar 240 f. Chr. og indtil 174 f. Chr. var der egenlig intet Theater i Rom. Der byggedes til hver festlig Lejlighed, ved hvilken Skuespil opførtes, en Skenebygning af Træ og foran denne spilledes der, medens det overlodes Tilskuerne selv at skaffe sig Siddepladser ved medbragte Bænke eller Stole. Endog saa langt ned i Tiden som Aar 194 f. Chr. vakte det Forargelse og Misfornøjelse hos den demokratiske Befolkning, at særlige Pladser for Senatorerne holdtes afspærrede fra den øvrige Tilskuerplads. Aar 174 f. Chr. byggede Censorerne den første Skenebygning (scaena) af *Sten,* medens endnu stadig Tilskuerpladsen (cavea) var provisorisk og i hvert Fald Publikum endnu maatte medbringe Stole, om det vilde sidde. Aar 185 forbødes det endog at sidde ned under Forestillingen. Først fjorten Aar efter Terents's Død, Aar 145 f. Chr., altsaa efter det klassiske Skuespils Tid, byggedes det første fuldstændige Theater efter græsk Mønster, med terrasseformede rundt løbende Siddepladser, der omsluttede et Orkester. Men ogsaa dette var kun af Træ. Det var *Pompejus* forbeholdt at bygge det første romerske Stentheater, der fuld-

endtes Aar 55 f. Chr. Endnu to faste Theatre byggedes i Rom, det ene af Cornelius *Balbus,* det andet af *Marcellus;* begge fuldførtes Aaret 13 f. Chr. Flere end disse faste Stentheatre fik Rom ikke; derimod byggedes der stadigt i Kejsertiden midlertidige Skuespilhuse, der i Pragt og Størrelse ingenlunde stod tilbage for de faste Theatre. Disse var endog forholdsvis temmelig smaa. Medens Amphitheatret, hvor Gladiatorkampe og Dyrefægtninger opførtes, rummede 87000 Mennesker, havde Balbustheatret kun Plads til 11510, Pompejustheatret til 17580 og Marcellustheatret til 20500.

Mønstret for den romerske Theaterbygning var det samtidige hellenistisk-græske Theater; men dette undergik ved sin Omplantning til italisk Jordbund nogle Ændringer, som blev af væsenlig Betydning ogsaa for senere Tiders Theaterarkitektur. Navnlig blev Indførelsen af et ophøjet *Podium,* en fast Taleplads (Logeion), paa hvilken Handlingen foregik, af stor Vigtighed, idet det romerske Theater derigjennem blev Modellen for vort moderne Theater. Denne ophøjede Taleplads udviklede sig ganske naturligt af den græske Sceneordning og fulgte simpelthen de Krav, som den noget forandrede Theatersmag, og dermed Literaturen, stillede.

I Grækenland var det gaaet saaledes, at efterhaanden som *Korets* Danse og Sange ikke mere dannede Midtpunktet for Stykkernes Handling, efterhaanden som det mere og mere indskrænkede sig til at være en Ledsager for Hovedpersonerne og en, tidt overflødig, Tolk for Forfatteren, trak Handlingen sig umærkelig op mod Proskenionsvæggen, fra hvilken Hovedpersonerne kom og ud gjennem hvilken de gik. I Rom, hvor Koret enten helt afskaffedes eller blot bibeholdtes som en Reminiscens fra de græske Originaler, men uden traditionel eller national Betydning, blev naturligt den store, cirkelrunde Danseplads, Orchestret, unyttig i hele sin Udstrækning. Samtidig tabte ogsaa Skuespillene deres absolut religiøse Karakter, og Alterets

Rolle som Handlingens faste Støttepunkt var derfor med det samme udspillet. Den yngre attiske Komedie, og efter den Plautus og Terents, bringer med sine Skildringer af Livet paa Gader og Stræder, af dagligdags Mennesker og Intriger ud af det borgerlige Liv, Kravet frem paa noget større Virkeligheds-præg i Sceneordningen. Der opbygges Estrader, Trapper, Søjler, der opstilles Løjbænke, Stole o. l., alt efter som Stykket kræver saadanne Accessorier og alt dette Materiel bringes naturligt i tæt Forbindelse med Proskenionsvæggen, der nu bliver den absolute Baggrund for Handlingen, medens den tidligere kun nu og da anvendtes som saadan. Skuepladsen (Scenen) blev da den Halvdel af Orkestret, som stødte op til Proskenionsvæggen.

Den ubenyttede Halvkreds af Orkestret toges i Besiddelse af Publikum, der her fik de bedste Pladser til at se, hvad der foregik oppe ved Skenebygningen. I Rom blev det Senatorernes, de fremmede Gesandters, Ædilernes og lignende Honoratiores' Pladser. Den gamle Tilskuerplads afskares til en Halvcirkel for at ogsaa alle her kunde se. For at skille Skuespilleren bedre fra Publikum *sænkedes* den Del af Orkestret, der nu benyttedes til Siddepladser nogle Fod, medens Paraskenierne, Sidefløjene paa Skenevæggen, blev trukne længere frem for at give Skuepladsen Afslutning ogsaa til Siderne, og hermed var i Virkeligheden Omformningen til det romerske Theater med dets ophøjede Podium eller Scene gjort.

De hosstaaende Planer give en grafisk Fremstilling af den ovenfor beskrevne Udvikling. Fig. 63 giver Tværsnittet af en græsk Theatertype. Tilhøjre er Tilskuerrummet; Orkestrets eller Konistraens cirkelrunde Form er antydet ved en punkteret Halvkreds; Proskeniets Tag er betegnet som Theo-Logeion, fordi faktisk Gudeskikkelserne talte derfra; imellem Proskeniet og Tilskuerrummet ses Indgangsporten, Parodos.

Fig. 64 er Tværsnittet af en romersk Theatertype, saaledes som den f. Ex. forefindes i Pompeji eller i Ombygningerne af de græske Theatre. Vi se her, hvorledes Konistraen, Orkestrets Bund er sænket nogle Fod, Tilskuerrækken er ført ned til den nye Grundflade. Skuepladsen bliver derved hævet det samme

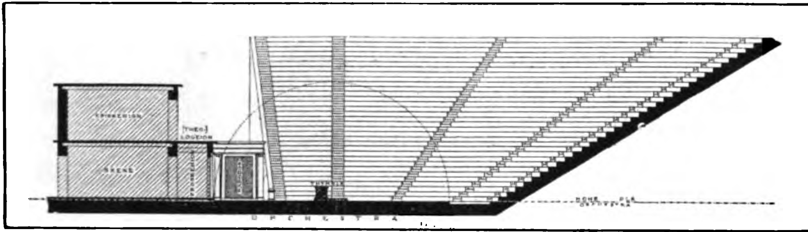


Fig. 63. Normaltværsnit af et græsk Theater.

Antal Fod; den gamle Orkestrakreds er stadig angivet ved den punkterede Halvcirkel for at vise Forskjellen i det afskaarne Stykke.

De gamle Indgangsporte førte nu ind til Skuepladsen, til

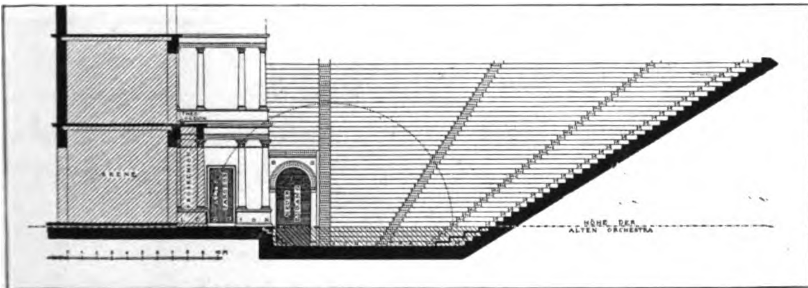


Fig. 64. Normaltværsnit af et romersk Theater.

Logeion; til Brug for Publikum indrettedes derfor nye, der gjennem hvælvede Gange *under* Tilskuerpladsen førte ind til Orchestra. Fig. 65 viser et af de bedst bevarede romerske Theatre — Theatret i Orange (Sydfrankrig). Den sidste Afbildning er en Rekonstruktion.

De fleste romerske Theatre vare ubedækkede, kun Scenen

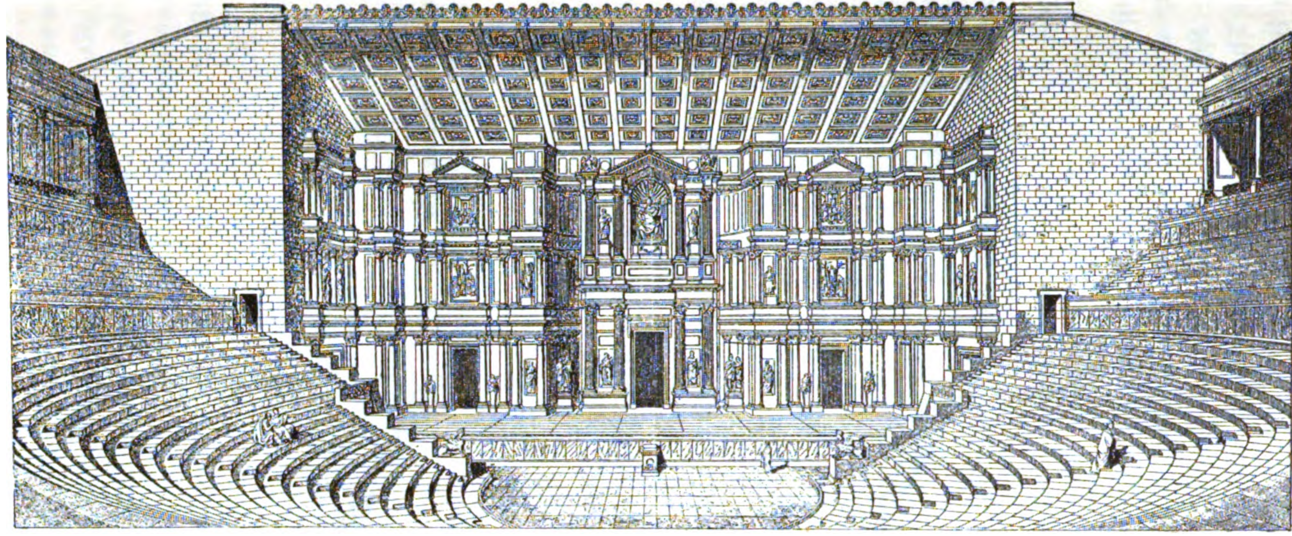


Fig. 65, Theatret i Orange (rekonstrueret).

havde hyppigt Tag (sml. Fig. 65); men mindre haardføre end Grækerne spændte den sildige Republiks og Kejsertidens Romere uhyre Solsejl over Tilskuerpladsen, som desforuden forfriskedes af Vandledninger, der kølede Luften ved en stadig Overrislen af Gangene. I Kejsertiden nøjedes man end ikke med Vand alene, men førte ved Tryk en duftende Blanding af Vin, Vand og Krokussaft op til de øverste Pladser, hvorfra da en fin vellugtende Regn i haartynde Straaler spredte sig over Theatret.

En utrolig Luxus udviklede sig efterhaanden i Udstyrelsen af Skuespilhusene. De faste Theatre var allerede pragtfulde nok; Marmor, Guld, herlige Statuer, kostbare vævede Tæpper kappedes om at fryde Øjet. Men de temporære Theatre overgik undertiden langt disse Kunstens stadige Tilholdssteder, og Formuer ødsledes bort for at tilfredsstille et Par Maaneders Luner. Forestillingerne vare gratis og altsaa ingen Pengespekulation, men en Gave til Folket fra Statsoverhovedet eller fra den Rigmand, der ønskede at vinde Folkets Gunst og skabe sig selv Hæder. Næsten ufattelig, selv for vor Tids Begreber, er den Overdaadighed, som anvendtes paa disse ephemere Bygninger. Saaledes det Theater som Ædilen Æmilius Scaurus lod opføre, hvor Scenebygningen bestod af tre Etager, hver med sin Søjlerække; den underste Række bestod af Marmorsøjler, den mellemste var af Glas, Tidens kostbareste Stof, den øverste af forgyldte Træsøjler. I det hele var der 360 Søjler og imellem dem stod 3000 pragtfulde Statuer. Tilskuerpladsen rummede 80,000 Mennesker og var, ligesom Scenen, smykket paa det prægtigste med Purpurtæpper og Malerier. Bygherren har imidlertid næppe været ligesaa gavmild mod sine Slaver som mod Romerfolket; thi disse satte i Forbitrelse mod ham Ild paa denne vidunderlige Trækolos af et Theater og forvoldte derved deres Herre et Tab paa 100 Millioner Sestertser (c. 14 Millioner Kr.).

Et andet mærkværdigt Theater var det som Scribonius Curio Aar 53 lod bygge i Anledning af sin Faders Ligfest. Det var om Formiddagen to Trætheatre, hver med sin Scene og der spilledes Komedie paa dem begge. Theatrene vendte de buede, halvkredsformede Rygge mod hinanden, saa at Lyden fra det ene ikke forstyrrede Handlingen paa det andet. Da Forestillingen var ude, svingede pludselig og medens alle sad paa deres Pladser, de to Tilskuerrum rundt, saa at Afsnittene stødte sammen og dannede en Cirkus, et Amphitheater, paa hvilket der saa strax blev gjort klart til at opføre Kamplege. Plinius, der beskriver begge de nævnte Theatre, er oprørt over den Letsindighed, hvormed Curio legede med sine Medborgeres Liv og Lemmer. Imidlertid forlyder der intet om, at Experimentet gik galt, og moderne Teknikere mene virkelig, at dette Kunststykke lod sig gjøre ogsaa paa denne Tid. Udspændingen af de uhyre Solsejl betragtes næsten som et lige saa mærkværdigt Vidnesbyrd om det høje Trin paa hvilket Byggetekniken den Gang stod. Til denne Udspænding anvendtes efter Sigende Søfolk.

Ogsaa Fortæpper (aulæa) anvendtes i det romerske Theater i Modsætning til det græske, dog vistnok kun paa de Scener, der vare overbyggede med Tag, som det lille Theater i Pompeji; Fortæppet sænkedes dog ikke ned fra oven som i vore Theatre, hvor et »Snoreloft« gjemmer alle Tæpper, men laa gjemt i en Fordybning langs Scenens Forkant og hævedes derfra op, naar Stykket var ude.

Hvad Pladsernes Fordeling angaar, da er det allerede bemærket, at Senatorerne besatte Gulvpladserne i det tidligere Orchester. I øvrigt var Ordningen mindre demokratisk end i Grækenland. De fjorten første Rækker — subsellia — bag Senatorerne vare reserverede Ridderstanden, og selv det menige Folk inddeltes efter Rang, og de tarveligste blev sat øverst til Vejrs. De fornemste Pladser var de saakaldte *tribunalia,* en

Art Loger over Indgangen til Orkestret, en paa hver Side af Scenen. I den ene Tribunal havde Kejseren og Skuespilgiveren Plads, i den anden sad Vestalinderne og iblandt dem Kejserinden. Denne Ordning af Pladserne stammer væsenligt fra Augustus' Tid, men holdt sig saa temmelig uforandret gjennem hele Kejsertiden. Pladserne var inddelte i kileformede Afsnit, *cunei*, ganske svarende til de græske *kerkides*, og paa Theaterbilletterne, tesseræ, var med Tal angivet den cuneus eller kerkis, hvortil Billetterne gav Adgang.

---

## III.

### SKUESPILLERNE.

*Skuespillernes sociale og administrative Forhold. Det romerske Publikum. Klaker. Quintus Roscius Gallus og hans Betydning for Kunsten. Æsopus. Skuespilkunstens Forfald. Sangforedragets Udskillelse. Pantomimen som Fortrænger af den egenlige Skuespilkunst.*

Fællesbetegnelsen for de romerske Skuespillere var Ordet *histrio.* Dog havde hvert enkelt Fag sin særlige Benævnelse: Komikeren hed *comoedus*, Tragikeren *tragoedus*, Mimespilleren *Mimus* og Pantomimespilleren — et Fag, som nedenunder noget nærmere vil blive omtalt — *pantomimus.* Man nøjedes i Rom ikke som i Grækenland med de tre faste statslønnede Skuespillere, men hvert Stykke, det være sig Tragedie, Komedie eller Mime, fordrede en hel Trup, *grex* eller *caterva.* En saadan Trup lejedes eller lønnedes af den Øvrighedsperson, der skænkede Skuespillene, og i Spidsen for Skuespillerselskabet stod en Direktør, *dominus gregis* eller *actor.* Direktøren for et Mimeselskab kaldtes *archimimus*, og i hans Trup fandtes ogsaa kvindelige Fremstillere, *mimae*, medens ellers altid mandlige Skuespillere udførte Kvinderollerne.

Ligesaa velanset og i sit Væsen hæderlig som de professionelle Skuespilleres Stilling var i Grækenland, ligesaa ussel og foragtet var deres borgerlige Position i Rom, eller rettere, de havde ingen borgerlig Position, thi ingen romersk Borger kunde, uden med det samme at miste alle sine Rettigheder, udøve den sceniske Kunst som Erhverv. Skuespilkunsten bragtes til Italien af græske Slaver; ingensomhelst hellige Forestillinger knyttede sig for Romerne til denne indførte Forlystelse, ingen festlig og ædel Kappestrid kunde vække Borgernes Lyst til at udøve denne Kunst, som de saa Slaver eller Frigivne drive som et mere eller mindre kummerligt Erhverv. Naturligt var det derfor, at ikke blot Skuespillernes selskabelige Stilling blev lav; det var den alene derved, at kun de ringeste i Samfundet gav sig af med den dramatiske Kunst, men ogsaa deres *retslige* Forhold blev af den Art, at ingen Borger, der havde noget Ry at tabe, kunde indlade sig paa at optræde for Betaling paa en Scene.

Der hvilede, som det hed, *Infami*, paa Skuespillerstanden. Det prætoriske Edikt erklærede visse Klasser af Mennesker for *æreløse*, og til disse Klasser hørte Desertører, Koblere, Tyve, Røvere og alle de, der betraadte Scenen som Skuespillere eller Recitatorer.[1]) Som en Følge af Infamien udelukkedes en Skuespiller fra alle offenlige Embeder og Æresbevisninger, fra Krigstjeneste og hvis en Skuespiller eller en Skuespillersøn giftede sig med en Senators Barn, Barnebarn eller Barnebarnsbarn, kunde Ægteskabet erklæres ugyldigt; en Ægtemand, som antraf sin Hustru i Utroskab med en Skuespiller, havde Lov til at dræbe ham, dersom han overraskede ham i sit eget Hus. En Soldat, der optraadte paa Scenen, straffedes øjeblikkelig med Døden.

---

[1]) Se Max Burchard: Das Recht der Schauspieler. Stuttgart 1896. S. 8. og Anm. 16.

Det er forstaaeligt, at kun Slaver, der af deres Herrer afrettedes og oplærtes dertil for senere at bringe ham Hæder og Penge, kunde knytte sig til en Kunst, hvis Udøvelse var belagt med saa megen Skam. Forholdet til Direktør og Publikum var heller ikke tillokkende. Skønt Direktøren i Regelen selv var Skuespiller, og altsaa underkastet den samme Æreløshed som sine Skuespillere, havde han dog næsten Haand- og Halsret over dem og lod dem uden Barmhjertighed piske, dersom de under Forestillingen forsaa sig i noget.[1]) Publikum var i langt højere Grad end Grækerne fordringsfuldt og hensynsløst overfor Skuespillerne. Kvinderne snakkede højt og lo under Forestillingerne, Børnene, der bragtes med af Barnepigerne, skreg og græd, og Folk kom uden at genere sig for sent og lod sig af Pladsanviserne føre til deres Pladser uden at agte paa, hvad der foregik paa Scenen. Der udviklede sig efterhaanden organiserede *Klaker,* der toges i Tjeneste af forskjellige Partier, og som søgte at overbyde hinanden i kraftige Meningstilkjendegivelser, der ofte fremkaldte de største Spektakler og Skandaler, navnlig i Kejsertiden, hvor Meningsforskjellighederne ikke sjældent udartede til blodige Slagsmaal og Myrderier. Under disse Omstændigheder gik det dog mindre ud over Skuespillerne end over Publikum selv; men ogsaa paa mindre stormfulde Dage var Folket meget let at sætte i Bevægelse. *Cicero* fortæller[2]) hvorledes Skuespillerens mindste Anstød mod Reglerne kunde blive skæbnesvangert for ham. Blot et Vers fremsagdes med en for kort eller for lang Stavelse, saa peb og skreg hele Publikum som besat.

Trods den almindelige Foragt, som hvilede over Skuespillerstanden, lykkedes det dog hyppig den enkelte Skuespiller at hæve sig op over sine Fæller og at erhverve sig

---

[1]) Se bl. a. Epilogen til Plautus' »Skrinet«: »Den, der har gjort Fejl, faar Prygl; den, der ingen Fejl har gjort, han drikker.«
[2]) Cicero: Parad. 3,2.

baade Rigdom og Anseelse. Fremfor alle bidrog den berømte Skuespiller *Roscius* mægtigt til at rejse sin Stands Anseelse. Han var ganske vist oprindelig Slave som de fleste af hans Kammerater og fik først som Frigiven Navnet *Roscius*, der senere skulde blive ensbetydende med en stor Virtuos overhovedet, efter sin Herre. Hans fulde Navn var *Quintus Roscius Gallus*. Ingen anden romersk Skuespiller opnaaede en Popularitet og en virkelig Anseelse som han. Han var Komiker og besad en Magt over Publikum, som var rentud forbavsende. Den Yndest, hvori han stod, overførtes endog paa hans Elever, og den, han tog sig af, var saa temmelig sikker paa sin sceniske Fremtid. Han kunde endog selv spille mindre godt uden at paadrage sig Folks Mishag. Var han en Dag mindre heldig, sagde man blot: »Han *vilde* ikke spille, eller han var ikke rigtig vel.« En Del af hans ydre Forhold kjende vi af den Forsvarstale, som ingen ringere end *Cicero* holdt for ham i hans Proces mod en Fannius Chaerea, hvis Slave Panurgus, han havde undervist. Vi lære blandt andet at kjende de kolossale Indtægter, som han havde. Hans Honorar for en enkelt Optræden var 1000 Denarer ɔ: omtrent 700 Kr. og hans Aarsindtægter var i hans modne Alder omtrent 500,000 Sestertser ə: omtrent 100,000 Kr. Han var imidlertid alt andet end pengegrisk, og hans fine, retskafne Karakter bidrog næstefter hans Kunst til at hæve hans Stands Anseelse. I lang Tid efter at han havde samlet sig en anstændig Formue, allerede ti Aar før den Proces, Cicero førte for ham, spillede han uden Honorar. Sulla satte stor Pris paa ham og skænkede ham den gyldne Ring, hvorved han hævedes i Rang med Senatorerne.

Roscius' Kunst tog bestemt Afstand fra den tidligere Periodes Fremstillingsmaade. Det havde været de første romerske Skuespilleres Hovedformaal at vinde Terræn, at skaffe sig Ørelyd for deres Kunst. Men den stilfulde græske Fremstillingsmaade var uforstaaelig for det romerske Publikum,

der krævede drøjere Kost, og man tyede da i Komedien til plumpe Løjer, smagløse Pryglescener, overdrevne Karikaturer, i Tragedien til svulstig, grel Ageren. Det var Roscius' store Hæder, at han bragte det kunstneriske *Maadehold* i Højsædet, anvendte det som sit første Princip og tvang Publikum til at forstaa, at just heri laa den højeste Kunst og ikke i den tidligere yndede klownagtige Overdrivelse. Hans Diktion saavel som hans Gestikulation forblev uovertruffen ved den graciøse og dog natursande Komik, han formaaede at lægge deri, og Cicero selv, der i det hele ikke har Ord nok til at berømme Roscius' ædle Fremstillingsmaade, indrømmer at have lært meget af hans Teknik og overført den paa sin egen Talerkunst. Roscius døde omtrent Aar 62 f. Chr.

Samtidig med ham var Tragikeren *Æsopus,* der i sit Fag opnaaede et næsten ligesaa stort Ry som Roscius i sit og tjente ligesaa kolossale Summer ved sin Optræden som denne. Derimod besad han ikke Roscius' Maadehold, hverken som Menneske eller som Kunstner. Han var en stor Ødeland og det er om ham det fortælles, at han for at skaffe sig en tilnærmelsesvis Vished om, hvordan den menneskelige Tunge smagte, lod sig tilberede en Ret, bestaaende af sjældne Sang- og Skrigefugles Tunger. Trods sin Ødselhed efterlod han sig en stor Formue. Hans bedste Roller var »Atreus« i Accius' Tragedie, Titelrollen i Ennius' »Andromache« og Agamenmon i sammes »Iphigenia«. Man bebrejder ham, at han ikke forstod at holde op i rette Tid med at spille Komedie. Han levede længere end Roscius, men havde ved dennes Død sine bedste Aar bag sig. Cicero satte ham højt og den berømte Talers Venskab skuffede han ikke, men viste sig hengiven og taknemlig mod ham i hans Landsforvisningstid.

Disse to fremragende Skuespillere dannede, som rimeligt var, Skole; den gode Stil, de havde skabt, holdt sig til Kejserdømmets første Aar og blev den romerske Skuespilkunsts

Kulminationstid. Deres Kunst var i det væsenligste baseret paa den bedste græske Fremstillingsmaade og adskilte sig kun i Detaljer fra denne. Maske benyttede denne Periodes Skuespillere hyppigt, men ikke altid, i Modsætning til den ældre romerske Generation, der kun anvendte store Parykker og Bemaling af Ansigtet. Det havde tidligere kun været de atellanske Dilettantskuespillere tilladt at dække sig under Hovedmasken, men den stigende Anseelse, i hvilken Roscius og Æsopus bragte de sceniske Kunstnere, medførte, at dette Privilegium, thi som et saadant betragtedes det at bære Maske, ogsaa blev disse til Del. Endnu kunde det hænde, at Publikum, naar det vilde ramme en Skuespiller særlig haardt, forlangte, at han paa aaben Scene skulde tage Masken af og blotte sit Ansigt, hvormed man vilde erindre ham om hans æreløse Gøglerstilling. Skuespillerne følte denne Fornærmelse meget dybt. Iøvrigt var Kostymet en direkte Efterligning af det græske, blot med den Indskrænkning, at Stykker med romerske Sujetter ogsaa spilledes i almindelig romersk Dragt.

I selve Foredragsmaaden skilte den romerske sig mest fra den græske derved, at *Sangen* i Rom kom til at spille en langt mere selvstændig Rolle. Medens i Grækenland Sang, musikalsk Deklamation og almindelig Tale forsaavidt gled over i hinanden, som alle tre Foredragsmaader bestandig udførtes af den samme Kunstner, var dette ikke Tilfældet i Rom. Her krævede de lyriske Partier, *cantica*, en særlig vokal Uddannelse og bestemte medfødte Anlæg, der som oftest gjorde det nødvendigt, at disse Partier, ganske mod al Illusion, udførtes af en professionel Sanger, *cantor*, medens Skuespilleren saalænge indskrænkede sig til at gjøre de tilhørende Gestus. Dette operaagtige Element skilte sig i Kejsertiden ud fra den egenlige Tragedie — thi det var naturligvis væsenlig Tragedien, som rummede de musikalske Partier — og formede sig som selvstændige Enkeltforedrag, hvor Sangeren — alene eller i Forbindelse

med et Kor — opførte visse yndede Kraftscener af de gængse Skuespil. Denne dramatiske Afart var det som Kejser *Nero* yndede at optræde i. Suetonius fortæller, at han sang lange Tragediescener under Maske, Orestes som Modermorder, den blindede Oedipus, den rasende Herakles o. s. v. Ogsaa i Kvinderoller optraadte han, og han plejede da at lade sine Masker male og modellere efter de Damer, paa hvilke han i Øjeblikket havde kastet sin Gunst. Hans Lidenskab for denne halvdramatiske Sangfremstilling bragte ham i hans Dødsstund de bekjendte Ord paa Læben: »Hvilken Kunstner taber ikke Verden i mig!«.

Endnu langt mere betydningsfuld og skæbnesvanger for Skuespilkunsten overhovedet end Sangforedragets Udskillelse blev *Gestikulationens* Optræden som selvstændig Kunst, den saakaldte *Pantomimus*. Bestandig havde i Rom Skuespillere og Talere drevet Gestikulationens Kunst med stor Iver og naaet en Fuldkommenhed, om hvilken vi vistnok næppe nu kunne gjøre os nogen klar Forestilling. Den italienske Nation er den Dag i Dag bekjendt for sit ualmindelig udtryksfulde og tydelige Geberdesprog. Deres Hænders Tale rummer en Mængde halvt symbolske, halvt malende Betegnelser, der for os tunglemmede Nordboere ofte tager sig ud som et helt konstrueret Døvstummesystem. Man fejler næppe, om man i denne udviklede Gestikulationsevne ser en fortyndet Arv af de gamle Romeres gjennem Aarhundreder fortsatte Studium af Haandens og det øvrige Legems talende Bevægelser. Pantomimen blev da ogsaa i Kejsertiden den mest yndede dramatiske Kunstart og fortrængte næsten de reciterende Skuespil fra Scenen.

Den romerske Pantomime var imidlertid ingenlunde det samme som de Balletfremstillinger, udførte af en hel Trup, vi benævne saaledes. Ved Pantomimus forstod Romerne det mimiske eller snarere plastiske Enkeltforedrag, i hvilket én

Fremstiller ved sine Bevægelsers Magt tolkede et dramatisk Emne. Genren udviklede sig under Augustus i sin fulde Glans, navnlig ved de to berømte Pantomimer — Fremstillerne kaldtes ligesom Kunstarten »Pantomimer« — *Pylades* fra Cilicien og *Bathyllus* fra Alexandria, og disse to vedblev at staa som de nobleste og tillige mest udprægede, skjønt langtfra de eneste Repræsentanter for denne nye Kunstform.

Emnerne for Pantomimerne hentedes væsenligt fra de kjendte Tragedier, navnlig fra de græsk-mythologiske, men iøvrigt mentes intet historisk Emne at være udenfor deres Raaderum. Til Opførelsen hørte en skreven Tekst, som blev afsunget i den tidligste Tid af en Sanger, senere — en Forbedring af Pylades — af et Kor, ligesom den mimiske Aktion blev understøttet af et helt Orkester, bestaaende af Fløjter, Syringer og Cymbler, Cither og Lyra. Rhytmen understregedes af et særegent Slaginstrument, Scabillum, en Art Bækkener, der befæstedes paa Anklerne og ved Benbevægelserne sloges skingrende sammen.[1]) Danseren eller Mimikeren, hvad man vil, fremstillede efter hinanden de forekommende Hovedpersoner under forskjellig Kostyme, og skildrede alene ved sine Bevægelser, thi Ansigtet var skjult under en Maske, der i Modsætning til Skuespillets havde *lukket Mund,* alle Situationer og Stemninger med en Anskuelighed og Fantasi, som vakte selv de kunstforstandiges højeste Beundring. Pantomimerne veg ikke tilbage selv for højtragiske Emner som *Atreus* og *Thyestes,* den *rasende Ajax, Herakles' Vanvid, Niobe, Hektor* og lignende. Men mest yndede var dog de Gudesagn, der gav Anledning til Udmaling af erotiske Situationer, i hvilken Genre først *Bathyllus* udmærkede sig, og

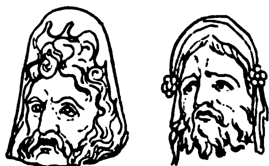


Fig. 66. Pantomime-Masker.

[1]) Sml. Friedlaender: Darst. aus d. Sittengeschichte Roms 6 Aufl. II, S. 453.

senere, under Nero, dennes Yndling *Paris* vandt sit Ry. Emner som Venus og Mars i Vulkans Net, Leda med Svanen, Danae og Guldregnen, Venus og Adonis, Apollo og Daphne var stadige Favoritnumre paa Pantomimernes Repertoire.

Denne mærkelige Kunstart havde en altfor stor Betydning og øvede en altfor gribende Virkning selv paa kritiske og forstandige Mænd, til at den ikke skulde have rummet et stærkt Moment af virkelig Kunstværdi. Mulig er her den egenlige national-italiske dramatiske Fremstillingsevne at søge. *Lukian,* der dog ikke var uden Kritik, skildrer Pantomimens Virkning i disse stærke Ord: »Den rører, henrykker og *belærer.* Spillet blotter med en saadan Sandhed og Dybde det menneskelige Indre, at man med det største Behag finder sig selv deri og tror at have løst den delphiske Guds Opgave.« [1]) Der synes at have været en Energi og Natursandhed i denne nyskabte Kunstform, som ganske stillede den efterhaanden i stereotype og døde Former stivnede Skuespilkunst i Skygge. Selv de gjenstridigste maatte falde tilføje. Den kjendte kyniske Filosof *Demetrius,* der levede under Nero, udtalte sig længe i nedsættende Ord om Pantomimernes Kunst; navnlig hævdede han, at de intet kunde skabe selv, men var helt afhængige af Korsangene og Musiken. Roms daværende berømteste Pantomimus, *Paris,* lovede da sig selv at omvende den ubøjelige Filosof fra hans kætterske Meninger og indbød ham til en Forestilling, hvor han uden nogensomhelst Understøttelse af Tekst eller Musik fremstillede Mars' og Venus' brødefulde Kjærlighedshistorie. Han udtrykte nu, efter hvad Lukian fortæller, alene ved sit stumme Spil, Vulkans skinsyge Vrede, de elskendes Fængsling i det usynlige Net, de andre tilkaldte Guders Morskab, Venus' Undseelse og Mars' Bønner, alt paa en saa beundringsværdig naturtro og forstaaelig Maade, at

---

[1]) »Kjend Dig selv«, stod der over Oraklet i Delphi.

Kynikeren ganske maatte staa fra sin tidligere Mening og indrømme, at han havde gjort den pantomimiske Kunst Uret.

Der opstod i Kejsertiden et sandt Begejstringsdelirium for Pantomimerne, navnlig blandt de højere Klasser. Folkets brede Lag fandt mere Behag i Mimernes rent utilslørede Raahed og Liderlighed. Men det virkelige Kunstmoment i Pantomimeforestillingerne, i Forbindelse med de stadig mere og mere sansepirrende Emner, var netop det Raffinement, som det slappe romerske Aristokrati behøvede for at falde i Henrykkelse. Man fik her i hidsende Extrakt de dristigste Emner serveret paa kunstnerisk eller dog virtuosmæssig Vis. Skjønne Legemer i pragtfulde Klædebon viste i plastiske Former det blaserede Publikum de Helte- og Gudeskikkelser, om hvis Lidelser de ikke mere gad høre gjennem de store Digteres altfor kjærnefulde Ord. Hvortil en Sofokles' lange Tirader, naar Bathyllus med nogle Kropvridninger kunde sige det samme lige saa forstaaeligt? — Der opstod Specialiteter indenfor Pantomimen som den særegne Draperingsdans, ved hvilken Kunsten bestod i at lade den Kappe, det Gevandt, i hvilket man optraadte, forme sig i forskjellige Figurer som en Svane, som Venus' lange Haar o. s. v., ganske som den moderne Tids af *Loïe Fuller* indførte »Serpentinedans« eller som forrige Aarhundredes plastiske Draperingsscener, i hvilke Damer som *Händel-Schütz* og Lord Hamiltons Elskerinde *Emma Haste* excellerede.

Hovedtillokkelsen ved Pantomimerne blev imidlertid mere og mere de erotiske Udmalinger, der dreves til den yderste Grad af Raffinement, men tillige med en Elegance, en Ynde, en Legemets Bøjelighed og fuldkomne Beherskelse, som gjorde disse Forestillinger til de fordærvede romerske Damers kjæreste Adspredelse. Under *Nero* steg Begejstringen for disse Dansere til en rent fanatisk Kultus. Han tvang de fornemste Romere til at danse Pantomimer og optraadte som bekjendt

selv for dem. Hans Livdanser var den tidligere nævnte *Paris*, der tillige var hans fortroligste og bedste Ven. Endnu mere fortroligt var det Forhold, i hvilket den *yngre Paris* stod til Kejserinde *Domitia*, en Yndest, der iøvrigt kostede den stakkels Pantomimus Livet. Det er bekjendt, at *Justinian* gjorde en af de frækkeste og usædeligste Danserinder *Theodora* til sin Kejserinde, og da man under Constantin og Galerus frygtede for en Hungersnød, jog man alle Talere, Digtere, Philosopher, Lærde, Lærere ud af Byen, men tretusend Dansere og Danserinder lod man blive tilbage: hellere sulte lidt mere end undvære sin bedste Fornøjelse.

Intet Under, et Kristendommens Mænd rettede deres kraftigste Vaaben mod dette Vanvid. *Augustinus* mente, at Opfindelsen af denne Art Skuespil skyldtes onde Aanders Træskhed, idet de havde forudset, at Cirkusraseriet en Gang maatte høre op og derfor havde sendt Verden denne langt fordærveligere Sot, af hvilken Djævelen vilde faa den største Glæde. Paa dette Tidspunkt var i Virkeligheden Pantomimen heller intet andet end en sansehidsende, uanstændig Pirring, et Skalkeskjul for fordærvede Lysters Tilfredsstillelse. Den dramatiske Kunst var forlængst død, dens sidste Opblussen var *Pylades'* og *Bathyllus'* bizarre Indfald. Nu drev Kristendommen sin Pæl gjennem det antike Spøgelse og Oldtidens Skuespilkunst endte sin Tilværelse med en uhyggelig, lasciv Grimasse.

---

# BILLEDFORTEGNELSE.

---

# LITERATURFORTEGNELSE.

---

*Waitz:* Antropologie der Naturvölker, Bd. I—VI.

*Klein, J. L.:* Geschichte des Drama's, Bd. I—III.

*Edèlestand du Méril:* La comédie ancienne, Bd. I—II.

*Bahnson, Kr.:* Etnografien fremstillet i dens Hovedtræk. Kbhvn. 1894. Bd. I—II.

*Henningsen, J.:* Det himmelske Rige. Kbhvn. 1887.

*Doolittle, Justus:* Social life of the Chinese. London 1868.

*Forbes, F. E.:* Five years in China. London 1848.

*Timkowski, G.:* Reise nach China durch d. Mongoley. A. d. Russ. v. J. A. C. Schmidt. Bd. I—III.

*Ampère, J.-J.:* Du théâtre chinois (Revue d. d. mondes, 15. sept. 1838).

*Bousquet, Georges:* Le théâtre au Japon (Rev. d. d. mondes, 15. août 1814.)

*Schroeder, Leop. v.:* Indiens Literatur und Cultur. Leipzig 1887.

*Max Müller:* India, what can it teach us? London 1883.

*Lévi, Sylvain:* Le théâtre indien. Paris 1890.

*Senart, Emile*: Le théâtre indien. (Rev. d. d. mondes, 1. Maj 1891.)

*Meier, Ernst:* Sakuntala (Indledningen.)

*Hammerich, M.:* Sakuntala (Indledningen) K. 1858.

*Brandes, Edv.:* Lervognen (Indledningen.)

*Bernhardy:* Grundriss der griechischen Literatur Bd. I—II.

*Croiset, A. & M,:* Histoire de la littérature grecque, t. III. Paris 1891.

*Bernhardy:* Grundriss der römischen Litteratur. 5te Bearbeitung. Braunschweig 1872.

*Teuffel, W. S.:* Geschichte der römischen Litteratur. 5te Aufl. Leipzig 1890.

*Friedländer, L.:* Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms. 6te Aufl. 1889.

*Marquardt, J.:* Römische Staatsalterthümer. Bd. III. 2te Aufl. 1885.

*Jung, Jul.:* Leben und Sitten der Römer in der Kaiserzeit. Prag 1883. Bd. I—III.

*Blümner, H.:* Leben und Sitten der Griechen. Leipz. 1887.

*Wieseler:* Theatergebäude und Denkmäler der Griechen.

*Ussing, J. L.:* Den yngre attiske Komedie. K. 1875.

» Scenica, filologisk-archæologiske Betragtninger. K. 1897.

*Duruy, V.:* Le théâtre d'Athènes au Ve siècle. (R. d. d. m., oct. 1886.)

*Lüders, O.:* Die dionysischen Künstler. Berlin 1873.

*Poland, Franciskus:* De collegiis artificum Dionysiacorum. Dresden 1895.

*Baumeister:* Denkmäler des klassichen Alterthums. Bd. I—IV.

*Oehmichen, G.:* Bühnenwesen der Griechen und Römer. (I *Iw. Müllers* Handbuch der klass. Alterthumswissenschaft Bd. V, 3 Abth. München 1890.)

*Stengel, Paul:* Die griechishen Sakralalterthümer. (Sammesteds.)

*Müller, Albert:* Lehrbuch der griechischen Bühnenalterthümer. Freiburg 1886.

*Haigh, A. E.:* The attic theatre. Oxford 1889.

*Wilamowitz-Möllendorf:* Die Bühne des Aeschylos. (I »Hermes« XXI.)

*Capps, Edward:* Vitruvius and the greek stage (I »Studies in classical philology« I.)

*Bursian, Konrad:* Schauspieler und Schauspielkunst im griechischen Altherthum. (I »Riehl's hist. Taschenbuch« 5te Folge. 1875.)

*Opitz, Richard:* Schauspiel und Theaterwesen der Griechen und Römer. Leipzig 1889.

*Bethe, E.:* Prolegomena zur Geschichte des Theaters im Altherthum. Leipz. 1896.

*Dörpfeld, W. & Emil Reisch:* Das griechische Theater. Athen u. Leipzig 1896.

---

# REGISTER.

---

KARL MANTZIUS

# SKUESPILKUNSTENS HISTORIE

ANDET BIND

MIDDELALDER OG RENAISSANCE



KØBENHAVN

GYLDENDALSKE BOGHANDELS FORLAG (F. HEGEL & SØN)

TRYKT HOS J. JØRGENSEN & CO. (M. A. HANNOVER)

1899

KARL MANTZIUS

# SKUESPILKUNST

## I MIDDELALDER OG RENAISSANCE



KØBENHAVN

GYLDENDALSKE BOGHANDELS FORLAG (F. HEGEL & SØN)

TRYKT HOS J. JØRGENSEN & CO. (M. A. HANNOVER)

1899

# FORORD.

Nærværende Binds Titel kan for saa vidt skuffe, som man ikke i Indholdet vil finde en fuldstændig Beretning om Renaissancetidens Theaterkunst, men kun en Redegørelse for nogle enkelte Fænomener af denne.

Jeg har foretrukket, af forskjellige Grunde, at gjemme Resten til det næste Bind, der saaledes vil samle de store Skuespillere og Theaterdigtere saavel fra 16de som fra 17de Aarhundrede, og forsøge at give et Billede af Skuespilkunsten i dens fulde Blomstringsperiode. —

Mine Forstudier til det foreliggende og til de kommende Bind har jeg for en Del gjort ved de store udenlandske Bibliotheker, navnlig i *British Museum* i London, *Bibliothèque nationale* i Paris og »det kgl. Bibliothek« i Berlin. Og til disse Studieophold have saavel Kultusministeriet, det Raben Lewetzauske Fond som navnlig Carlsbergfondet ydet mig en meget virksom Støtte, for hvilken jeg her udtrykker min ærbødigste Taknemmelighed.

Jeg maa benytte Lejligheden til at takke vort eget kgl. Bibliotheks Embedsmænd for den beredvillige Hjælpsomhed, hvormed de ved enhver Lejlighed have hjulpet mig til Rette

i den meget spredte Literatur og det vanskeligt tilgængelige Billedstof.

Endelig — last not least — takker jeg Hr. *Vilh. Rosenberg*, som har paataget sig det vanskelige og lidet taknemlige, men meget nyttige Hverv at udarbejde Registret til dette Bind.

**København, den 7de Februar 1899.**

*K. M.*

# INDHOLD.

FØRSTE AFSNIT: MIDDELALDERENS SKUESPILKUNST.

Gejstlige Skuespil:

Verdslige Skuespil:



ANDET AFSNIT: SKUESPILKUNST I RENAISSANCEN.

Den italienske Kunstkomedie og de fagmæssige Skuespillere:

FØRSTE AFSNIT.

# MIDDELALDERENS SKUESPILKUNST.

# GEJSTLIGE SKUESPIL.

## I.

*Skuespilkunstens Udspring fra den katholske Gudstjeneste. Lithurgisk-dramatiske Fremstillinger. Adamspillet og dets sceniske Anvisninger. Miraklerne eller Mariespillene. Deres demokratiske Karakter. »Robert Djævel« og »den laadne Johan«.*

Middelalderens Skuespil og Skuespilkunst er ingen Fortsættelse af Oldtidens. Imellem Antikkens og det middelalderlige Drama er der et Spring, et tomt Rum, og Middelalderen bygger ikke videre paa den af Grækerne paabegyndte Bygning; men lader den staa glemt og upaaagtet, medens den selv skaber et nyt og ejendommeligt Drama, der er udsprungen af de nye Folks og de nye Tiders Tilbøjeligheder og Evner. Vi finde vel enkelte Spor, som kunde synes at modsige den Paastand, at det middelalderlige Skuespil staar ganske uafhængigt af det antike, som det end ikke kjender. Et saadant Spor er de Skuespil, Efterligninger af Terents, som, skrevne paa Latin, er fundne efter hin meget omtalte Nonne i Gandersheim, *Hroswitha*. Disse Skuespil bevise, at der hist og her i Klostrene, hvor Tidens meste Lærdom var ophobet, fandtes stille Poeter, som med Flid syslede med og efterlignede deres Yndlingsklassikere til egen og maaske enkelte Kaldsfællers fredelige Glæde. Men udenfor en saadan lille Kreds ere disse klassiske Paavirkninger ganske sikkert ikke komne.

Det middelalderlige Skuespil er *Folkedigtning,* skrevet af folkelige Forfattere, spillet af folkelige Skuespillere, en *Folkeforlystelse,* udsprungen af det, der var Tidens største Interesse og beskæftigede Sindene mest: Religionen, men ingen lærd Syslen med gamle Kunstformer, der kun vilde behage de Faa.

End ikke de gamle Begreber *Tragedie* og *Komedie* holde sig. Selve Ordene faa en anden Betydning. En Tragedie betyder i Middelalderen en *poetisk Fortælling* med sørgelig Udgang, Komedien en med lykkelig Udgang.[1])

Naturligvis findes der alvorlige Skuespil og muntre, men Genrene blande sig: i de alvorlige Stykker findes Farcescener, de lystige rumme ogsaa Plads for alvorsfulde Betragtninger. De muntre Stykker have mange forskjellige Afarter som *Farcer, Sottier, Moraliteter* (der hyppigt dog ogsaa ere af alvorlig Karakter), *Fastelavnsspil;* de alvorlige, som først skulle beskæftige os, ere almindeligst bekjendte under Navn af *Mysterier.* Dette Navn er dog ikke Tidens almindelige og træffes ikke før det 15de Aarhundrede; før den Tid nævnes de alvorlige gejstlige Skuespil med forskjellige andre Betegnelser. Indtil 12te Aarhundrede, hvor de lithurgiske Dramer endnu spilledes paa Latin og i Kirken, var de almindelige Navne *ludi, repræsentationes, historiæ repræsentandæ.* Efter disse latinske Mønstre dannedes i de forskjellige Lande Betegnelserne: i Frankrig *jeu, représentation, miracle, histoire;* i Italien: *rappresentazione, festa, funzione, storia, esempio;* i Tyskland: *Spiel;* i England: *play, history;* i Spanien: *auto.*

Selve Ordet Mysterium, der ikke bruges om noget dramatisk Arbejde før det 15de Aarhundrede, har, ligesom meget, der angaar Begrebets Tilblivelse og Udførelse, været Gjenstand for betydningsfulde Misforstaaelser. Det har i sin Oprindelse intet at gjøre med det græske *μυστήριον* eller det latinske *mysterium.*

---

[1]) Dantes berømte Digtning kaldes »divina commedia«, fordi den ender lykkeligt med Paradiset.

Det staves i Middelalderen som oftest med *i;* italiensk *misterio,* fransk *mistère* og udledes af latinsk *ministerium* i dets Betydning af *Handling,* særlig *ministerium sacrum,* hellig Handling. I Gammelfransk findes *mistère* hyppig ganske enstydigt med *métier,*[1]) der er den almindelige Derivation af ministerium. Mysterium bliver saaledes ganske det samme som Drama,[2]) simpelthen Handling; som paa Spansk *auto,* som paa Fransk *acte,* der ikke længere betegner *hele* Handlingen, men kun en enkelt *Del* deraf.

Saavidt Navnet. Mere Interesse har det dog at undersøge selve Tingen, at klargøre sig, hvorledes Middelalderens alvorlige, det vil sige gejstlige Skuespil er opstaaet og har udviklet sig.

Kirken var i Middelalderen mere end en Tilflugt for de Sørgende og et Andagtshus for de Troende; den forenede i sig alle Tidens aandelige Interesser, nærede al Folkets Higen efter noget højere; den var det Brændpunkt, som drog alle kunstneriske, videnskabelige og literære Kræfter sammen til en eneste Virken i dens Tjeneste. Arkitekterne satte deres bedste Evner ind paa at rejse den de skjønneste Huse, Malerne og Billedhuggerne deres paa at smykke dem rigere end det prægtigste Palads, Musikerne anvendte deres yderste Kunst for at gjøre Gudstjenesten saa stemningsfuld som muligt, og Folket mødte som et begejstret Publikum og nød alle disse Indtryk i én Sum som et storartet Udslag af Kirkens vidunderlige Magt. Man maa spørge sig, hvor skulde Skuespilkunsten have fundet et andet eller bedre Udspring end netop i Kirken, der samlede al anden Kunst om sig.

Det er i Virkeligheden ogsaa saaledes. Ligesom det græske Drama er en Udvidelse af Dionysosdyrkelsen, saaledes har Middelalderens seriøse Skuespil sit Ophav i den katholske Kultus.

---

1) Se P. de Julleville: Les Mystères: I p. 188 ff.

2) Af δράω: jeg handler.

Den kristne katholske Messe har fra de ældste Tider haft en udpræget dramatisk Karakter. Det afgitrede, pragtfuldt udsmykkede Altarrum er som en Scene, paa hvilken Præsten, iført Messehaglen, Diakonen og Kordrengene med Røgelsekarrene agere, medens Menigheden ser til som tavse Tilskuere. Den gennemførte Symbolik, som, dengang mere forstaaelig for alle, viste sig ikke alene i Kirkens Bygning og Udsmykning, men i hver enkelt Del af Gudstjenesten, var som et ophøjet Skuespil, hvor alt forestillede noget andet, end det var.

Og Gejstligheden, der hurtig begreb, hvilken Magt over Sindene netop dette dramatiske Element havde, tøvede ikke længe med at udnytte det og gradevis i selve Gudstjenesten at indflette virkelig fremstillende Handlinger, hvor den tydelige mimiske og musikalske Udførelse bødede paa den latinske Teksts Uforstaaelighed. De store Kirkefester, navnlig *Julegudstjenesten,* gav særlig Anledning til saadanne lithurgiske Dramer. Ved én Julefest fremstilles saaledes den hellige *Augustinus* (i Følge en apokryf Tekst) henvendende sig til Jøderne for at overbevise dem om Christi Guddommelighed. Han paakalder til den Ende alle de gamle Profeter og lader dem i Rækkefølge træde frem for sig og fremsige deres Profetier. Efter Esaias, Jeremias, Moses, Daniel og David indfører Augustinus ogsaa nogle Profeter af den nye Lov, Simeon, Zacharias og Elisabeth, vender sig derpaa til Hedningerne og tager Virgil, Nabukodonosor og Sibylla til Vidne. Styrket ved alle disse højtidelige Vidnesbyrd kan han ganske overvælde Jøderne og sige til dem: »Er dette eder ikke nok, oh, I Vantro! Kan saamange berømte Vidner og saa talrige Vidnesbyrd ikke overbevise eder.«

Dette lithurgiske Skuespil, som spilledes i forskjellige Former rundt i Evropa, udførtes paa Latin af Præsterne med Fordeling af Rollerne.

Paa samme Maade udførtes andre kristelige Emner paa passende Højtider som »Barnemordet i Bethlehem« 3die Juledag, hvor Chorbørnene i hvide Klæder og med et Lam i Spidsen vandrede Kirken rundt i Procession, blev myrdede paa Herodes Befaling, derpaa af en Engel kaldt til Himmels, hvilket udførtes saaledes, at de rejste sig og begav sig ind i Koret. Herfra istemmede de saa et *Te Deum*, som sluttede Stykket.

»*De hellige tre Konger*«, »*Lazarus' Opvækkelse*«, »*Paulus' Omvendelse*« ere alle yndede Emner for disse Kirkedramer. Ved adskillige af dem ere Personernes Gestus overmaade nøjagtigt beskrevne i »*Rubrikkerne*«,[1]) der, ligesom Teksten, ere latinske. Her et Exempel af et latinsk Kirkespil, betitlet »Planctus Mariæ et aliorum«. De første Vers siges af Magdalena og lyder:

O fratres
Et sorores
Ubi est spes mea?
Ubi consolatio mea?
Ubi tota salus, o magister mi?[2])

Noterne hertil giver følgende om den italienske Oprindelse vidnende Gestusangivelser:

1. V. Magdalena maa vende sig mod Mændene med udstrakte Arme.
2. V. Hun vender sig mod Kvinderne.
3. V. Hun slaar sig for Brystet.
4. V. Hun hæver Hænderne.
5. V. Hun bøjer Hovedet og kaster sig for Christi Fødder.

[1]) De paranthesiske Angivelser, der tjene til Vejledning for de Udførende.

[2])
O Brødre
O Søstre
Hvor er mit Haab?
Hvor er min Trøst?
Hvor al min Frelse, o Herre min?

**Jomfru Maria vedbliver:**

O dolor!
Proh dolor!
Ergo quare
Fili chare
Pendes ita
Cum sis vita
Manens ante secula?[2])

**Hertil følgende Gestusbetegnelser:**

| | |
|---|---|
| V. 1 – 2 | Maria vrider Hænderne. |
| - 3 – 5 | Aabner Hænderne og peger paa Christus. |
| - 6 – 7 | Slaar sig for Brystet. |

Undertiden giver Rubriken os ogsaa Oplysning om Iscenesættelsens Art, som i et Stykke om *de hellige tre Konger*, hvor det angives, at den ene »skal hæve Haanden og pege paa Stjernen, som hænger i en Snor.« Eller et andet om *Pauli Omvendelse*, der indledes saaledes: »For at fremstille den salige Apostel Paulus' Omvendelse, maa man paa et passende Sted anbringe en Stol, forestillende Jerusalem, og paa denne Stol Ypperstepræsten. En anden Stol anbringes og paa denne Saulus. Han maa have bevæbnede Tjenere med sig. Paa den anden Side i nogen Frastand anbringes to Stole, forestillende Damaskus; paa den ene skal en Mand ved Navn Judas sætte sig, paa den anden Synagogens Ypperste i Damaskus;

[1]) O Jammer, o Jammer!
Hvorfor dog, elskede Søn, hænger du saaledes [paa Korset nemlig],
da du dog er Livet, som bestod før alle Tider?

og mellem disse to Stole skal der anbringes en Seng, paa hvilken en Mand, der forestiller Ananias, skal hvile.«

Hvad disse Rubriker vidner mest om, er dog den uhyre Omhu, Kjærlighed og forholdsvise Kyndighed, hvormed disse barnlige Dramer skreves og indstuderedes.

I Længden kunde dog ikke den Art Skuespil tilfredsstille Folkets vakte Sans for Fremstillingskunsten, ikke saa meget paa Grund af den mangelfulde Iscenesættelse, der tit var mere kompliceret end ovenfor angivet, men mest paa Grund af Sproget. Lidt efter lidt indsmugledes ogsaa Folkesproget, men da det Øjeblik kom, hvor Stykkerne helt skreves i dette, gled de ud af Kirkens Favn — ganske jævnt, saaledes at de først flyttede ud paa Pladsen foran Kirken, men rimeligvis dog stadig spilledes af Gejstlige, derpaa fortrak ud paa den offentlige og verdslige Gade eller paa Byens Torv, spilledes og forfattedes delvis af Lægfolk, medens Gejstligheden kun saa til eller i hvert Fald kun deltog som ligestillede medvirkende Aktører.

Den her angivne Udvikling er i det væsentlige fælles for de ledende civiliserede Lande i Evropa — først senere skille de dramatiske Literaturer sig ud i specielle nationale Former. Dog gaar Frankrig forrest i Udviklingen, ligesom ogsaa dets dramatiske Digtning i Middelalderen i det hele er den rigeste og mest karakteristiske, foruden at det er den bedst bevarede og mest behandlede. Stykker fra dette Land ville derfor her væsenligt blive benyttede som Paradigmer for de første Aarhundreders — det vil sige Tidsrummet fra tolvte til femtende Aarhundrede — Dramatisering, og disse Skuespil og deres Opførelsesmaade ville i Hovedtrækkene være gyldige for samtlige Kulturlande.

Det tidligste af alle bevarede gejstlige Skuespil i Folkesproget har ikke været kjendt i mere end knap halvtredsindstyve Aar; det giver os meget interessante Oplysninger om det

Skuespil, der endnu staar med den ene Fod i Kirken, skjønt det har ophørt med at være en Gudstjeneste og virkelig har hævet sig til at blive et Kunstværk.

Dette det ældste franske Drama stammer fra det 12te Aarhundrede og bærer i Manuskriptet Titelen *Representacio Adæ*, »Fremstillingen af Adam«. Det er i Virkeligheden en Trilogi eller i det mindste en Sammenstilling af tre adskilte Stykker, af hvilke det første behandler *Adam og Evas Syndefald*, det andet *Abels Mord*, det tredje *Profetierne om Christus*. Alle tre Dramer er af *normannisk* Oprindelse. Stykket, som ellers helt igennem er skrevet paa Tidens Fransk i normannisk Mundart, er ledsaget af latinske Rubrikker, der angive Scenens Udseende og de Agerendes Gestus og Kostymer. Indledningsrubrikken, der giver et godt Begreb om den allerede nogenlunde udviklede Iscenesættelse, lyder i ordret Oversættelse saaledes:

»Paradis maa anbringes paa et ret fremspringende Sted og maa rundt om behænges med Draperier og Silketæpper i en saadan Højde, at de Personer, der befinde sig i Paradis, kunne ses i Højde efter Skulderen. Her skal ses duftende Blomster og Løvværk; der skal findes forskjellige Træer, paa hvilke Frugter maa hænge, saa at Stedet kan synes rigtig behageligt. Saa skal Frelseren [Salvator] komme, iført en Dalmatika;[1]) foran ham stille Adam og Eva sig; Adam klædt i en rød Tunika, Eva i en hvid Kvindedragt og et hvidt Silkeslør; begge staar op foran *Figura* [Manuskriptets Betegnelse af Gud; lig *Salvator*], Adam nærmest med bøjet Hoved; Eva lidt længere nede. Adam maa være vel indøvet i, naar han skal tale, saa at han ikke kommer for tidligt, ikke heller for sent. Ikke alene han, men alle Personerne maa indøves vel i at tale roligt og at gjøre passende Bevægelser til de Ting, de sige; de maa ikke tilføje eller udelade nogen Stavelse

---

[1]) Diakonernes Messeklædning.

i Versemaalet; men alle maa udtrykke sig paa en tydelig Maade og sige i Rækkefølge, alt hvad der skal siges.«

Stykkets Gang er nu følgende: *Oplæseren* begynder med at læse det Bibelsted, som svarer til den første Situation: »*In principio creavit Deus coelum et terram.*« [1]) Grupperet inde i Skibet istemmer Koret Svarsangen: [2]) »*Formavit igitur Dominus*...« Gud vender sig til Manden og kalder: »*Adam!*« Manden svarer: »*Sire!*« Og Skuespillet tager sin Begyndelse. Herren forklarer Adam hans Oprindelse og Pligter, viser ham Paradisets Have og aabner ham Adgangen dertil, medens Koret istemmer: »*Tulit ergo Dominus hominem* . . .« Saa følger Guds Bud, som forbyder Mennesket at røre Kundskabens Træ. Adam svarer underdanigt som en Vasal, der faar Ordrer af sin Lehnsherre. Gud gaar tilbage til Kirken *(vadat ad ecclesiam)*, Adam og Eva lege sammen i Paradis.

Saa komme Djævlene frem. De løbe ind imellem Publikum, vride og vende sig og skjære gyselige Grimasser. De snuse og snige sig om Haven, vise Eva den forbudne Frugt for at give hende Lyst til at spise af den. Deres Overhoved, *Sathan*, nærmer sig til Adam og vil pirre hans Nysgjerrighed. Men Adam svarer med ægte normannisk Bondeforsigtighed kun med undvigende Enstavelsesord og undgaar Djævelens Snare. Modløs vender Sathan tilbage til Helvede, kommer saa atter ud, sætter sig i Humør ved nogle Krumspring og henvender sig derpaa til Eva. I den paafølgende Scene, der er Stykkets bedste, viser den ukjendte Digter en virkelig baade psykologisk og dramatisk Sans og man læser endnu dette Afsnit med Fornøjelse og Respekt. Sathan pirrer efterhaanden alle Kvindens Svagheder. Han lokker for hendes Lækkermundethed, smigrer hendes Forfængelighed, vækker og hidser hendes Nysgjerrighed, hendes Skinsyge og hemme-

[1]) »I Begyndelsen skabte Gud Himlen og Jorden.«
[2]) Les répons.

lige Uvilje mod Manden. Han roser Frugten for hende, efter først at have bedt hende ikke at tale til Adam om, hvad han siger. Frugten har »saa stor en Kraft, at den vil give dem Magt og Vælde i fuldeste Maal.« [1])

EVA
afbryder.

Hvorledes smager den?

DJÆVELEN.

Himmelsk! . . .

EVA.

Er Frugten saaledes?

DJÆVELEN.

Ja, sandelig er den.

EVA.

Det gjør mig godt blot at se paa den.

Medens Eva begærligt stirrer paa Æblet, skyder »en kunstig forfærdiget Slange op langs Stammen af Kundskabens Træ. Eva nærmer sig den og rækker Øret til som for at høre dens Raad. Da tager hun Frugten og giver den til Adam.«

Da Adam har spist, erkjender han strax sin Synd og bøjer sig i Ruelse. »Han kan ikke ses af Folk og afførér sig sine festlige Klæder og iførér sig fattige Klæder af sammensyede Blade, idet han foregiver den dybeste Smerte og begynder sin Klage.« [2])

Og medens han klager sig, profeterer han om Christi Komme. Koret istemmer: »*Dum ambularet* . . .« Den vrede

[1]) . . . si grande vertu qui les comblera de poesté et de seignorie.

[2]) Tunc commedet Adam partem pomi; quo comesto cognoscet statim peccatum suum et inclinabit se. Non posset a populo videri, et exuit sollempnes vestes et induit vestes pauperes consutas foliis, maximum simulans dolorem, incipiens lamentationem suam.

Gud kommer til Syne, Adam og Eva kastes ud af Paradis, og Koret synger: »*In sudore vultus tui* . . .«

Medens Englen med sit flammende Sværd vogter Paradisets Port, dyrke Adam og Eva med Hakke og Rive Jorden, hvor Djævelen, uden at de mærke det, planter Tjørne og saar Tidsler. Saa bemægtiger en Flok Djævle sig de to Stakler, lægger dem i Lænker og Halsjærn og slæber dem ind i Helvede. Raab og Hujen høres fra Helvedes Taarn, en tæt Røg slaar ud derfra, man slaar Kjedler og Gryder mod hinanden og første Del af Stykket ender i dette djævelske Spektakel.

I anden Del foregaar *Kains* Brodermord, i Modstrid med Bibelens Ord *efter* Adam og Evas Død. Første Rubrik lyder: »Derpaa komme Kain og Abel. Kain iført en rød Klædning, Abel en hvid Klædning. De skulle dyrke en Ager, som maa være forud tilberedt, og efter et Øjeblik at have hvilet sig paa deres Arbejde skal Abel henvende Ordet til sin Broder Kain med en indsmigrende og kærlig Mine.«

De to Brødre byde Gud deres Ofre, men Kains Gaver blive ikke modtagne. Kain bliver rasende og truer Broderen paa Livet:

KAIN.

Abel, du er dødsens.

ABEL.

Hvorfor er jeg det?

KAIN.

Jeg vil hævne mig paa dig . . .

ABEL.

Til Gud staar hele min Lid!

KAIN.

Han kan ikke fri dig fra Døden.

ABEL.

I alt giver jeg mig i hans Haand.

KAIN.

Vil du høre, hvorfor jeg vil dræbe dig?

ABEL.

Saa sig mig det.

KAIN.

Jeg skal sige dig det. Du gjør dig altfor meget til Guds Yndling. For din Skyld har han nægtet mig alt, for din Skyld har han vist mit Offer tilbage. Tænker du dog, at jeg ikke vil gjengælde dig det? Nu skal jeg give dig Belønning derfor. Nu skal du ligge død paa Jorden.

ABEL.

Hvis du dræber mig, saa er det Uret; Gud vil hævne min Død paa dig.

Kain farer rasende ind paa Abel og slaar ham død til Jorden. Den betænksomme Forfatter glemmer dog ikke i poetisk Begejstring den Fare, som Fremstilleren af Abels Rolle herved udsætter sig for, men tilføjer i Rubriken:

»Abel maa under sine Klæder have en Kasserolle [olla], paa hvilken han kan slaa, naar han lader som om han dræber Abel. Abel maa blive liggende udstrakt som en død.«

Koret istemmer: »*Ubi est frater tuus?*« Gud viser sig og forbander Kain. »Derpaa gaar han atter ind i Kirken. Djævlene komme og føre Kain med sig, idet de overdænge ham med Prygl; de tage ogsaa Abel med sig, men paa en blidere Maade.«

Den tredje Afdeling af Stykket er et Optog af de Profeter, som har forudsagt Messias Komme, og gjentager altsaa blot paa Folkesproget hin Julegudstjeneste, for hvilken der oven-

for er gjort Rede. Denne Del staar i dramatisk Interesse langt tilbage for de to foregaaende, og her skal blot anføres enkelte af Rubrikkerne, medens man iøvrigt maa lægge Mærke til den Ejendommelighed, at alle det gamle Testamentes Personer blive ført til Helvede, blot med den Forskjel, at de *gode*, som Abel, blive bedre behandlet af Djævlene, der ikke ere uvidende om, at Forløsningen en Gang venter disse Gæster i Modsætning til de onde, der ingensinde kunne vente at komme ud fra det skrækkelige Sted. Som i de første to Afdelinger læses og synges der i Kirken en latinsk Tekst, der svarer til Handlingen,[1]) og det er Oplæseren, der kalder Profeterne frem efter Tur. Disse maa »staa beredte paa et skjult Sted, hver i Overensstemmelse med sin Rolle.« De maa træde frem »med Værdighed og sige deres Profeti med høj og tydelig Røst. Først kommer Abraham, gammel, med langt Skæg og klædt i side Klæder.« Efter hans Profeti er der en Pavse, hvorpaa Djævlene komme og føre ham til Helvede, og saaledes sker det med alle Profeterne. Blandt de mange skjælne vi Balaam, der kommer ind, ridende paa sit Æsel, fra hvis Ryg han siger sin Profeti. Efter alle Profetierne følger en lang Præken, en Skik, der vedligeholder sig i et Par Aarhundreders Mysterier, som et stadigt Vidnesbyrd om deres kirkelige Karakter.

Adamspillet og den Cyklus af Skuespil, som vi maa tænke os grupperet om det, men som ikke mere existerer, staar endnu direkte under Kirkens Varetægt. Disse Stykker spilledes helt eller halvt i Kirken, udførtes sandsynligvis af Præster, var vel ogsaa skrevet af gejstlige og holdt sig i sit Emne ganske nær op ad den hellige Skrift, som de kun illustrerede og gjorde folkeligt forstaaeligt. Fra det 13de Aarhundrede begynde imidlertid disse religiøse Skuespil at emancipere sig fra Gejstlighedens Formynderskab. Borgerstanden

[1]) Det er denne Gang den hellige Augustinus' Omvendelsespræken til Jøderne.

havde allerede i nogen Tid stræbt at skaffe sig større social og politisk Magt ved efter forskjellige Haandværk og Livsstillinger at slutte sig sammen i Laug, og de opdagede snart, at ogsaa den dramatiske Kunst kunde trives udenfor Kirkens Vinger. Der opstod da Broderskaber, som satte sig til Formaal at bringe Skuespil til Opførelse paa egen Regning og til egen Fornøjelse.

Ganske uden Gejstlighedens Hjælp gik dette dog ikke for sig, og den religiøse Karakter tabtes heller ikke helt; Emnerne var endnu stadig, om end ikke direkte hentede fra Bibelen, saa dog omhandlende religiøse Begivenheder, navnlig de Undergjerninger, som Jomfru Maria og andre hellige antages at have udrettet. *Mirakler* kaldtes disse Skuespil, ligesom de Fortællinger, der berettede om de hellige Mænd og Kvinders Jærtegn. At imidlertid Kirkens Aand er vegen fra disse Dramer, ses let af den lidet respektfulde Maade, paa hvilken de i Stykkerne forekommende gejstlige Personer ofte behandles, og paa de meget frie, tidt ganske raa Scener, som indflettes i de iøvrigt alvorlige Stykker. Fra 14de Aarhundrede har vi i Frankrig en hel Cyclus af saadanne Mirakler med meget forskjellige Emner, men dog alle med det Fællesmærke, at det er Jomfru Maria, der som en *dea ex machina* i Nødens Stund kommer den betrængte Helt eller Heltinde til Hjælp. Man har kaldt denne Cyclus »Vor Frues Mirakler« *(les miracles de Notre-Dame)*. I Tyskland kaldtes denne Art Stykker for »Marienspiele«.

Den Rolle, som den hellige Jomfru spiller i disse Dramer, er efter vore Begreber hyppigt ret besynderlig. Det synes at være en Forfængelighedssag for hende altid at redde enhver Forbryder, hvor hæslige Misgerninger han end har begaaet, naar han blot i det Øjeblik, det kniber mest for ham, paakalder hendes Hjælp. I ét Skuespil interesserer hun sig levende for en Kvinde, der har kvalt sin Svigersøn, i et andet bliver en Dronning af Portugal frelst og benaadet, skjønt hun

har myrdet to Personer, medens hendes Skriftefader, der med hendes Tilladelse har røbet Skriftemaalet, bliver levende brændt; i et tredje tager den algode Jomfru sig af en Eremit, som drukner Kongens Datter efter at have voldtaget hende.

Denne overdrevne Tro paa Jomfru Marias altformaaende Indflydelse, som er det 13de og 14de Aarhundrede egen, faar sit drøjeste Udslag i en Replik, i hvilken Djævelen, der altid ligger i Krig med Guds Moder, antyder Jesus Frygt for at gjøre hende imod. Han siger: »Dersom han gjorde noget mod hendes Vilje, vilde han faa Prygl, naar han kom hjem.«

Gejstligheden bliver, som allerede bemærket, kun lidet smigrende skildret og det er ikke alene Munke og Nonner, det gaar ud over, idet det vises, at de ere i lige saa høj Grad tilgængelige for jordiske Tilbøjeligheder som andre syndige Mennesker; selv Paven gaar ikke Ram forbi, men maa hyppigt høre ilde for sin Pengegriskhed. Konger og Fyrster skildres i Reglen som dumme, brutale og latterlige; Krigsfolk og Dommere som en Landeplage; kun det menige Folk finder Sympathi hos Forfatterne, et tydeligt Bevis paa disse Skuespils demokratiske Oprindelse.

For at give et Begreb om denne Tids Literatur, der med alle sine Urimeligheder, sine latterlige Anachronismer, sin barnagtige Teknik, er af stor Interesse og giver et yderst levende Billede af Tidens Meninger og daglige Liv, skal her gennemgaas Indholdet af et Par Mirakler af den omtalte franske Cyclus.

Et af de bekjendteste er »*Robert le Diable*«, med hvilket man for en Del Aar tilbage (1879) gjorde det interessante, men naturligvis mislykkede Forsøg at lade det opføre i moderniseret Sprogform paa et Parisertheater[1]). Stykket har 47 Personer og bærer følgende Titel: »Her begynder *vor Frues Mirakel om Robert Djævel*, Søn af Hertugen af Normandiet,

---

[1]) Det spilledes den 2den Marts 1879 paa Gaîté-Theatret, bearbejdet af E. Fournier.

hvem det blev paalagt for hans Misgærningers Skyld, at han skulde anstille sig gal uden at tale, og siden havde vor Herre Barmhjærtighed med ham og ægtede han Kejserens Datter.«

Indholdet er i Korthed følgende:

Hertugen af Normandiet bebrejder sin Søn *Robert* det afskyelige Liv, han fører. »Jeg havde gjort dig til Ridder«, siger han, »for at du skulde aflade fra det Onde og tænke paa at gjøre godt, som enhver god Riddersmand bør at gjøre«. Men Robert svarer, at han ingenlunde har isinde at gjøre godt, men tvertimod vil vedblive at plyndre og myrde som forhen. Han samler derpaa sine Fæller og i Forening drage de hen og hærge en rig Bondes Gaard og forlange endda, at Manden skal sige Tak, fordi de have ladet ham beholde Livet. Den arme Bondemand svarer uskyldigt: »I Herrer, jeg beder Gud saa mindeligt, at han vil skænke eder alle en god Helsen!« [1])

Efter Bondegaarden plyndre de vakre Kammerater et Abbedi og vende hjem, belæssede med Bytte.

Herremændene klage til Hertugen. Hans Søn Robert røver i alle Gaarde og skænder alle Kvinder. Hertugen svarer, at han skal sætte ham i Fængsel og sender to Bud til ham; den spøgefulde Robert sender dem begge hjem med et Øje mindre. Hertugen erklærer da sin Søn fredløs; enhver, der antræffer ham indenfor Hertugdømmets Grænser, kan fængsle ham.

Dette forøger kun Sønnens Raseri. Da han i den Skov, hvor han bor, støder paa nogle Eremiter, som ligge i Bøn til Gud, myrder han dem alle. En Vejfarende fortæller ham, at hans Moder er paa Slottet Arques. Han styrter rasende derhen med Sværdet i Haand, men Moderen skjuler sig i Angst for sin Søn.

Dette sidste, at endog hans egen Moder ræddes for ham,

---

[1]) Seigneurs, je pri Dieu bonement
Qu'il vous tiegne tous en santé.

synes at bringe ham til Eftertanke; han grubler over, hvorfor han er bleven saa slet, at han er en Rædsel for alle.

»Sikkert ser jeg det nu og klarligen, at Menneskene hade mig til Døden. Og om Gud gjør det, er det ikke med Urette. Alle fly mig, alle holde sig fra mig. Skam og Skændsel bør jeg vel have for alle de store Misgærninger og Forbrydelser, som jeg har besmittet mig med. Selv min Moder flyr mig, og det gjør mig Sorg. — Frue, tal til mig og vogt Jer for mere at flygte for mig. Jeg beder eder, at I vil sige mig, om I ved, hvoraf det kan komme, at jeg ikke kan holde mig fra Ondskab, saa fuld deraf føler jeg mig. Jeg tror, at en eller anden hæslig Synd har været hos min Fader eller hos eder, den Stund I undfangede mig, deraf kommer det mig.«

Da tilstaar Hertuginden ham den rædselsfulde Hemmelighed. Da Gud ikke vilde skænke hende et Barn, har hun bedt Djævelen om at gjøre det.

»I Vrede sagde jeg: Siden Gud ikke vil lægge et Barn i mit Skød, saa gid da Djævelen vilde det. I samme Stund, i samme Nu kom din Fader hjem fra Skoven og fandt mig helt forgrædt. Og den gode Mand, for ufortøvet at berolige mig i min Harm, gav sig til at kærtegne mig, og der blev du undfanget.«

Denne Aabenbaring gjør Robert til et andet Menneske. Han gribes af Frygt for at blive fordømt og vil drage til Rom for at faa Absolution hos Paven. Dog, førend han tager af Sted, vil han gerne have sine forbryderske Fæller til at dele sit fromme Forsæt, men disse Forhærdede have ikke mindste Lyst til at omvende sig.

Robert, som allerede nu føler Trang til at gjøre en god Gerning, slaar dem da alle ihjæl.

Derpaa giver han den Abbed, som han nylig har plyndret, Raadighed over sine ophobede Rigdomme, for at han kan

gjengive enhver sit, og drager tilfods og tiggende sig frem paa Vejen til Rom.

Scenen flyttes til denne Stad, hvor Robert bekender sine Forbrydelser for Paven, fortæller ham sin sørgelige Historie og betror ham sin djævelske Oprindelse. Men Paven, som ikke selv drister sig til at give ham Absolution, sender ham til sin Skriftefader, en Eremit, som Himlen har udkaaret til at forkynde Robert den Bod, han har at gjøre.

Vi føres nu til Eneboeren, der just er i Færd med at bede til Gud for at faa Oplysning om, hvorledes han skal begegne den store Synder, der vil søge hans Hjælp. Gud, Jomfru Maria og Englene komme da ned fra Paradis, og Gud stiller følgende Betingelse for hans Frelse: »Du skal sige ham, at han maa anstille sig gal og paa hvilket Sted eller Plads, han end er, maa han ikke tale mere end en Stum, og dertil skal du paalægge ham, at, hvor hungrig han end er, han ingensinde spiser undtagen det, han kan røve fra Hundene.« Disse Betingelser gjentager Eneboeren for Robert, da han kommer, og denne gaar ogsaa glad ind paa dem.

Vi se ham nu i hans nye Skikkelse ved Kejserens Hof. Kejseren sidder til Taffels, da den Gale kommer, forfulgt af Folkehoben, der hujer af hans latterlige Fagter og taabelige Grinen. En giver ham paa Øret, en anden sværter ham sort i Ansigtet, men han ler blot uden at sige et Ord. Kejseren har Medlidenhed med ham, og hans Staldmester indbyder ham til at sætte sig til Bords, men han afslaar de Retter, der bydes ham. Først da Kejseren kaster et Kødben til sin Hund, styrter den Gale til og vrister det fra ham. Siden indretter han sig et Hul under Trappen, Side om Side med Hunden, hvis Kamerat han bliver. — Kejseren sender ham en Seng, men han vil ikke have den og lægger sig i Halmen.

Nu sker det imidlertid, at Hedningerne angribe Kejserdømmet; Kejseren er i stor Fare og kalder hele sit Folk,

»baade Gejstlig og Læg« under Vaaben. Da aabenbarer Engelen Gabriel sig for Robert, forkynder ham, at han skal frelse Kejserdømmet fra Undergang og viser ham, hvor han skal finde Vaaben og Rustning. Han ifører sig dem og ukendelig for alle i den skinnende hvide Rustning følger han Kejseren i Striden mod Hedningerne, der imidlertid have ophidset sig til Kampen ved følgende mærkelige Krigssang:

Sabaudo bahe fuzaille
Draquitone baraquita
Arabium malaquita
Hermes zalo.

Ikke desmindre maa de bukke under for den ukendte Riddersmands vældige Tapperhed. Da Sejren er Kejserens spørger han alle, hvem den tapre Kæmpe var, men denne er forsvunden, og Robert ligger atter i sine gamle Klæder paa sin Halm.

Da viser Kejserens Datter sig; hun er stum, men giver ved Tegn tilkende, at den Ridder, der søges, er den Gale. Alle give sig til at le og ingen vil tro hende.

Imidlertid forsøge Sarasenerne (eller Hedningerne, thi disse to Begreber ere altid enstydige i den middelalderlige Folkepoesi) et nyt Angreb; Kejseren drager atter i Krig og atter viser sig i hans Rækker den hemmelighedsfulde hvide Ridder, hvis underfulde Bedrifter paa ny sikre de Christne Sejren. En af Kejserens Krigere søger at opdage den fremmede og støder ham med sin Lanse; Odden bliver siddende i Saaret, men Stangen knækker og den fremmede forsvinder. Kejseren udlover nu sin Datter og det halve Rige til den, som kan skaffe den brudte Od tilbage, og Seneschallen, der er forelsket i Prinsessen, forsøger at udgive sig for den ubekjendte Helt ved at iføre sig en hvid Rustning og saare sig selv i Benet. Han hædres højt og alt skal hans Bryllup med Prinsessen fejres,

da hans List afsløres; thi Prinsessen faar pludselig Mælet tilbage og fortæller, at hun to Gange har set den Gale iføre sig Ridderrustning og efter dct sidste Slag trække den afbrækkede Od ud af sit Saar.

Hele Hoffet omringer da Robert, som, liggende i Halmen ved Siden af Hunden, vedbliver at spille gal og gjør kaade Grimasser baade til Paven og Kejseren[1]. Men nu viser Eneboeren sig og løser den Bodfærdiges Tunge, idet han fra Gud forkynder ham, at hans Synd er ham forladt. Kejseren er kun glad ved at give sin Datter og det halve Rige til Hertugen af Normandiets Søn. Robert vilde helst følge med Eremiten, men denne sidste faar ham dog til at samtykke i at gifte sig og arve Kejserdømmets Trone. —

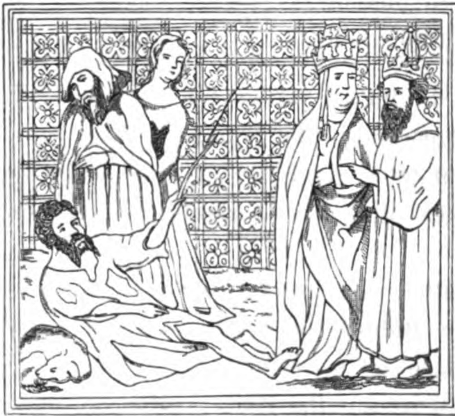


Fig. 1. Robert le Diable ved Kejserens Hof.

Medens dette Mirakel mest har Karakter af den Roman, den poetiske Ridderfortælling, som er dets Kilde, have vi i Miraklet om *Jean le Paulu* et Exempel paa de rigtige Helgendramer. Det har til Titel: »Her begynder et *Vor-Frue-Mirakel om Sct. Johan den laadne*, [Paulu = poilu, velu] Eneboeren, som ved Fjendens Fristelse dræbte en Konges Datter og kastede hende i en Brønd, men siden paa Grund af hans Bodfærdighed gjenopvakte vor Frue hende.«

Stykket indledes med at Sct. Johan kommer for at høre den Præken, der, som bemærket, næsten altid er et staaende

[1]) »Il fait la figue au pape et jeux de l'estrennie d'un festu à l'empereur.«

Appendix til disse Mirakler. Han synes udmærket tilfreds med den og vender saa tilbage til sin Eneboerhytte.

Her kommer nu »*Fjenden*«, det vil sige Djævelen til; han har allerede ofte i Forvejen, men altid forgæves, søgt at lede Johan i Fristelse. Nu har han skiftet Ansigt og Navn; han viser sig i Skikkelse af en net ung Mand, der under Navn af *Huet* bliver antaget i Eremitens Tjeneste.

Kongen er for kort Tid siden bleven Enkemand; han lever stille og ensomt. For at adsprede ham, faar hans Mænd ham med ud paa Jagt, og hans Datter følger ham. En Hjort bliver jaget op; men i Forfølgelsens Hede forvilder Kongedatteren sig; hendes Fader og hans Ledsagere søge hende i Angst.

Den unge vildfarne Pige udtrykker sin Skræk over at være ene i den tætte Skov og beder den hellige Guds Moder komme hende til Hjælp.

Da opdager hun Lys i Eneboerens Hytte og hun gaar hen og banker paa Døren. Djævlen lukker op for hende og hun modtager Johans Tilbud om Gjæstfrihed. Her er nu den af Djævelen saa længe søgte Lejlighed til at lede den hellige Mand i Fristelse og denne Gang mislykkes det ikke heller. Den fromme Johan falder i den Ondes Snarer og forfører Kongens Datter.

Næste Morgen modtages han af den falske Svends Bebrejdelser[1]) og bliver saare forskrækket. Kongen faar det nok at vide, siger den forklædte Djævel, den Skyldige vil nok blive

---

[1]
Vous avez bien fait vos degois*)
Père ennuit de celle pucelle
Osté li avez la plus belle
Chose qu'elle en son corps eust
Et dont miex priser se deust
C'est pucelage.

*) moret Jer.

straffet paa Livet. Johan spørger i sin Angst sin Tjener, hvad han skal gjøre. »Kast Pigen her i den dybe Brønd, saa vil der aldrig mere blive talt om hende.« Eremiten griber strax den unge Kongedatter, der endnu sover, og ved Tjenerens Hjælp kaster han hende i Brønden. Næppe er dette sket, før Djævelen giver sig tilkende og haanleende løber sin Vej.

Johan gribes nu af Samvittighedsnag. Han falder paa Knæ og bønfalder Jomfru Maria om Naade; han vier sig til den frygteligste Bod; han vil for Fremtiden leve i Skoven nøgen, uden Ly og gaa paa alle fire som et Dyr.

Saa føres vi pludselig til et helt andet Milieu; vi er hos en Kvinde i Barnsnød, der sender sin Mand efter Jordemoderen [1]). Hun føder derpaa en smuk Dreng til Verden.

Syv Aar er gaaede siden Johan begyndte sin Bod. Gud sender ham nu sin Tilgivelse gjennem Jomfru Maria og Englene.

Kongen er atter paa Jagt; han kommer igjennem den samme Egn, hvor hans Datter blev borte, og sørgmodige Minder overvælder ham: »Jeg kan ikke lade være at græde, thi det er rundet mig i Minde, at her har jeg ikke været siden jeg mistede mit Barn, som var min Glæde og min Fryd . . .«

Imidlertid har Jægerne opdaget et mærkeligt Dyr, som de aldrig har set Mage til; det er den firbenede Eremit. De vil jage ham, men Johan lader sig uden Modstand fange og føre for Kongen. I samme Nu kommer et lystigt Tog forbi; det er det nyfødte Barn, der bringes til Kirke for at døbes. Drengen, der bæres af Jordemoderen, begynder pludselig til uhyre Forbavselse for alle at tale til Johan den laadne og beder ham i Guds Navn at give ham Daaben.

Kongen, der er meget greben af dette Under, udspørger

---

1) la ventrière.

Johan om hans Levned, og denne fortæller angrende alt uden at lægge Dølgsmaal paa noget; han har skændet Kongens Datter og derpaa kastet hende i en Brønd. Kongen tager denne rystende Tilstaaelse med en efterlignelsesværdig Ro og siger: »Siden Gud har tilgivet dig, du gæve Dannismand, saa tilgiver jeg dig ogsaa.« Blot vilde han gjærne have sit Barns Lig tilbage og føres saa til den Brønd, hvor hun er druknet Her knæle alle ned og bede, Johan med al den brændende Tro og Iver, som hans Anger har givet ham.

Gud og den hellige Jomfru stige da ned fra Himlen paa hans Bøn, og Gud befaler ham at kalde med høj Røst paa den, som han har ombragt. Han adlyder, og fra Bunden af Brønden svarer Kongedatterens Stemme ham. Ridderne styrte til og drage hende op og da dette vel er sket, spørger Faderen, der stadig i en beundringsværdig Grad bevarer sin Selvbeherskelse, men dog ikke formaar at tilbageholde en ret naturlig Nysgjerrighed, hvad hun dog har gjort i alle disse syv Aar. Hun svarer, at hun har levet i Selskab med en Dame, der var saa dejlig, at det sikkert maa have været Jomfru Maria. Alle ere glade og fornøjede og Kongen forlanger i sin Glæde, at den laadne Johan skal gjøres til Biskop, hvorpaa Prinsessen føres til Kirken med stor Pomp og Pragt, og under glade Sange ender Stykket. —

Om Iscenesættelsen og Udførelsen af disse Mariespil ved vi intet positivt, ikke engang saameget som om det 12. Aarhundredes Drama, hvor den latinske Rubrik til Adam giver os ret gode Oplysninger. Skulde alt udføres nøjagtigt, maatte Maskineri og Udstyr have været uhyre kompliceret. Thi vi føres i et Nu fra Normandiet til Rom, fra Italien til Ungarn, fra den vilde Skov til en fattig Hytte eller endog ud paa Havet. Der er Slag, Kirkegang, Optog. Men vi maa tro, at Tilskuernes Fantasi og barnlige Nøjsomhed har malet de fleste af Dekorationerne selv og fundet sig i, at et lille Slagsmaal

mellem en halv Snes Mand, forestillende den store Batalje mellem Sarasenerne og Kejseren, at en Snes Skridt mellem to Punkter paa Scenen var Vejen mellem Rom og Normandiet, ligesom man vænnedes til at tro paa, at naar Skuespilleren sagde, der var gaaet et Aar, saa var det virkelig gaaet.

Et kommende Kapitel vil søge at anskueliggjøre Scenens sandsynlige Udvikling fra Adamspillets Tid gjennem Miraklerne og op til de store Passionsspil, samt gjøre Rede for, hvilke sceniske Ejendommeligheder der lader sig udlede af Skuespillene. Her har det kun været Meningen at give en løs Kontur af disse ejendommelige Stykker, et Omrids, som kunde bibringe Læseren de rette Forudsætninger for Forstaaelsen af de rent theatralsk-tekniske Fænomener, hvis Behandling i højere Grad er denne Bogs Maal, end selve Dramaets Historie er det.[1])

## II.

*De store Mysterier. Christi Lidelseshistorie paa Scenen. Mysteriernes Form og Karaktertegning. Komiske Scener. Den Blinde og den Gale. Djævelen og hans forskjellige Skikkelser. Prologen.*

Det femtende Aarhundredes gejstlige Skuespil adskille sig ikke væsentligt fra deres nærmeste Forgængere, men ere tværtimod en direkte Udvikling af disse, baade hvad Form og Indhold angaar. Der spores ingen Tendens til en mere sluttet kunstnerisk Form eller til det, som vi ere vante til at forstaa ved en koncentreret dramatisk Handling. Langt snarere kunde det synes, som om det femtende og delvis det sekstende Aarhundrede er det gejstlige Skuespils Dekadenceperiode, skjønt

[1]) Iøvrigt ere Mariespillene i høj Grad et nærmere Bekendtskab værd. Læsere, hvem det kunde interessere at stifte et saadant, henvises bl. a. til *P. de Julleville*s betydningsfulde Værk *Les mystères* eller til *Creizenachs Geschichte des neuern Dramas*.

disse Forestillinger i ydre Henseende havde deres frodigste Blomstring netop i dette Tidsrum.

Hvad der nemlig i de foregaaende Aarhundreder var enkelt og fromt, ved den naive Tro, hvormed Emnet var behandlet, virkningsfuldt og gribende ved den halvt lithurgiske Stemningsfuldhed, hvormed det blev fremstillet, antog i femtende Aarhundrede en mere brammende, mindre inderlig Karakter af Folkeforlystelse, uden at samtidig den kunstneriske Udformning, end ikke den rent formelle, bliver rigere eller finere.

Det vilde være urimeligt at anlægge en Maalestok, dannet efter moderne eller klassiske Principer, paa det gamle middelalderlige Drama, og ganske latterligt er det at se Literaturforskere bebrejde Mysterieforfatterne, at de have ladet haant om de tre dramatiske Enheders Theori, som de ikke kjendte, og som, hvis den overhovedet er saa meget værd, i alt Fald aldeles ikke vilde have passet til deres særegne Emner. Men paa den anden Side kan det ikke nægtes, at femtende Aarhundredes Mysteriespil udspinde deres Emner til en saadan Længde og overfylde dem med en saadan Mængde uvedkommende og overflødige Enkeltheder, at det maa synes utænkeligt, at den Lykke, som disse Skuespil faktisk gjorde, kan have beroet paa deres egen, intrinseke digteriske Værd.

Medens nemlig Stykkerne fra den tidligere Middelalder og Mirakkelspillene fra fjortende Aarhundrede, skjønt ingenlunde korte, dog holde sig indenfor en overskuelig Ramme, svulme de egentlige Mysteriespil op til en umaadelig Størrelse. Tredive til fyrretyvetusind Vers naa flere af dem, ja et enkelt, rigtignok ogsaa det største af alle, Monstre-Mysteriet »*Apostlenes Gjerninger,*« som i Aaret 1536 opførtes i Bourges og varede fyrretyve Dage, rummer endog 61908 Vers. Til Sammenligning vil man erindre, at de største græske Tragedier ikke naa stort op over 2000 Vers og de moderne i Reglen indeholde omtrent det dobbelte.

Naturligvis opnaaedes denne uhyre Længde kun ved en ren formløs Ophobning af Emnerne, maaske oprindelig endda kun ved en løs Sammenstilling af tidligere Enkeltspil. Medens man forhen spillede et Stykke om Adam og Eva og dernæst et om Kain og Abel, saa et om Noah og hans Sønner og saa fremdeles, smeltede man nu alle disse Motiver sammen til en stor Symfoni om »*det gamle Testamente*«; dog uden at Sammensmeltningen bestod i andet end en ganske raa Sveifning af det ene Emne til det andet, indtil hele den hellige Skrift var gjennemgaaet. Paa denne Maade opstod, hvad der i den engelske Literærhistorie kaldes *Kollektivmysterierne* og i den franske *Mysteriecyklerne*, disse uformelige Mindesmærker om den sene Middelalders særegne Theatersmag og forslugne Skuelyst.

Et stort nyt Emne fandt Mysterieforfatterne i Christi Lidelseshistorie og *Passionsskuespillene*, som de efter deres ophøjede Sujet kaldtes, blev vel egentlig det, der gav denne dramatiske Periode sit Særpræg, Ikke just saaledes at forstaa, at Digterne her voksede med deres Emne; tværtimod, det altfor Sublime syntes snarere at trykke dem ned, og det var næppe i Christusskikkelsen, at de naaede deres højeste. Men selve den storslaaet gribende Historie, fremstillet med den Andagt og Iver, som var Middelalderens Dilettantskuespillere egen, maatte trods al digterisk Ufuldkommenhed betage det naive og troende Publikum med overvældende Magt. Endnu den Dag i Dag drager jo det samme Skuespil tusinder af mindre naive og mindre troende Turister til den lille bayerske By *Oberammergau*, hvor Bønderne hvert tiende Aar have Tilladelse til at opføre Guds Søns menneskelige Tragedie, og Kyndiges Vidnesbyrd samstemme i Beretningen om disse Forestillingers betagende Virkning[1]).

[1]) Passionsspillene i Oberammergau stamme iøvrigt ikke fra Middelalderen, men ere af forholdsvis ny Datum. I Aaret 1633 rasede en hæslig Smitsot i Egnen og de Oberammergauer Bønder aflagde da det Løfte til Gud, at de

Naturligvis er i disse moderne Mysteriespil alt det bort-taget, som kunde give Anstød ved sin altfor profane eller rent ud latterlige Karakter, alle disse saa pudsige Naiveteter, der netop for os give Middelalderens Stykker en forøget Tiltrækning.

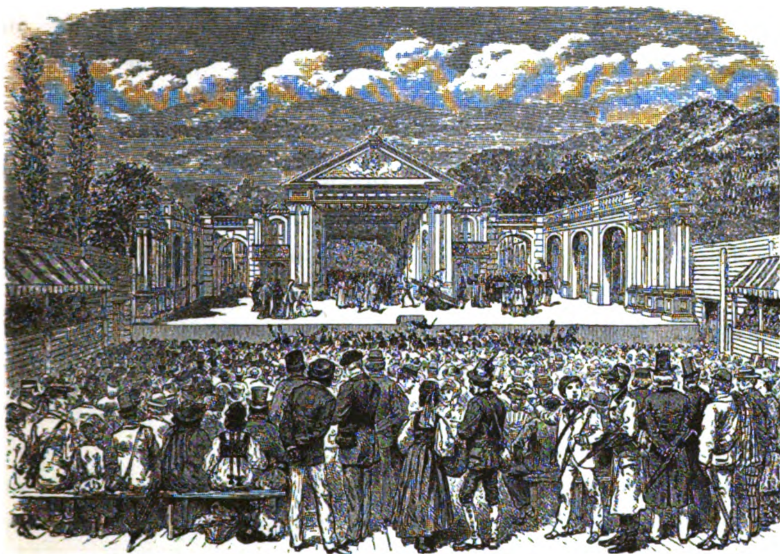


Fig. 2. Passionsspillene i Oberammergau.

Som man vil begribe, gjorde nemlig de gamle Forfattere intet Forsøg paa at opnaa, hvad vi kalde historisk Lokalfarve — denne er overhovedet af langt nyere Datum end man i

---

for at formilde hans Vrede hvert tiende Aar vilde fremstille offentligt hans Søns Lidelseshistorie. Soten hørte op og allerede næste Aar indfriede Bønderne hjulpne af Munkene fra det nærliggende Benediktinerkloster Ettal, deres Løfte og Forestillingerne fortsattes nu temmelig regelmæssigt de følgende Tiaar, indtil de i den bayerske Oplysningsperiode under Montgelas forbødes. I 1811 paabegyndtes de atter med Tilladelse af Kong Maximilian og have siden hvert tiende Aar fundet Sted under stadig større Tilstrømning af et nysgjerrigt, internationalt Publikum. — Se bl. a. *Eduard Devrient:* Das Passionsschauspiel in Oberammergau und seine Bedeutung für die neue Zeit. Leipz. 1851, og *Karl Hase*: Das geistliche Schauspiel, Leipz. 1858.

Reglen tænker sig. Tværtimod; de førte, undertiden maaske endog bevidst, alt hen til deres egen Tid. Kostymer, Sædvaner, Udtryksmaade — alt bragtes saa nær det dagligdags Liv som muligt. I saa Henseende danner Middelalderen en diametral Modsætning til den klassiske græske Oldtid. Medens de dramatiske Digtere i det gamle Grækenland gjorde sig Umage for at gjøre alt saa uvirkeligt, saa ophøjet eller saa konventionelt som muligt, gaar den middelalderlige Theaterforfatter lige paa Livet løs, sanker op og noterer hver lille Detalje og tværer den ud med Livets mest dagligdags Udtryk. Og da han mindst af alt forstod den Kunst at begrænse sig, at udforme og sammentrænge sit Emne, saa blev Resultatet dette kunstneriske Kaos, som de store Mysterier faktisk ere; og skjønt de indeholde mange smukke og morsomme Enkeltheder, vel ikke saa lidt flere end de sædvanlig have Ord for, vil de vistnok aldrig mere faa Betydning, hverken for Theatret eller som Læsning udenfor de Lærdes Kreds.

Imidlertid, en moderne Maalestok kan som sagt ikke anlægges paa disse fra vore saa vidt forskjellige Theaterstykker. Og indrømmes maa det, at om end Datidens Forfattere ikke forstod at skjære deres Stof til efter vor Smag, saa anvendte de dog øjensynlig ellers megen Omhu paa Formen. Disse Skuespil ere alle skrevne paa rimede Vers — i Reglen otte- eller tistavelses Vers med regelmæssig afvekslende Rim — og disse Vers er som oftest helt flydende og velformede, navnlig vel nok i de franske Mysterier. Man høre som Prøve en Stump Dialog mellem Jesus og Maria i en *Passion* fra femtende Aarhundrede (af Jean Michel). Maria beder om den Gunst at maatte miste Følelsen, medens hendes Søn lider. Men Christus svarer, at det vilde geraade hende til liden Ære, om hun saa sin Søn udstrakt paa Korset og ikke ytrede nogen Smerte eller Medfølelse med ham. Desforuden har ogsaa »den gode Symeon« profeteret om hendes Smerte. Hun maa derfor give sig tilfreds.

JESUS.

. . . Pour ce contentés vous, ma mere,
Et confortés en Dieu vostre ame.
Soyés forte, car oncques femme
Ne souffrit tant que vous ferés;
Mais en souffrant meriterés
La laureole du martire . . .

NOSTRE-DAME.

Au moins veuillés, de vostre grace,
Mourir de mort brefve et legiere.

JESUS.

Je mourray de mort très amere.

NOSTRE-DAME.

Non pas fort villayne et honteuse.

JESUS.

Mais très fort ignominieuse.

NOSTRE-DAME.

Doncques bien loing, s'il est permis.

JESUS.

Au milleu de tous mes amys.

NOSTRE-DAME.

Soit doncques de nuyt, je vous pry.

JESUS.

Mès en plaine heure de midy.

NOSTRE-DAME.

Mourès donc comme les barons.

JESUS.

Je mourrai entre deux larrons.

NOSTRE-DAME.

Que ce soit soubz terre et sans voix.

JESUS.

Ce sera hault pendu en croix.

NOSTRE-DAME.

Vous serez au moins revestu.

JESUS.

Je seray ataché tout nu.

NOSTRE-DAME.

Attendés l'aage de viellesse.

JESUS.

En la force de ma jeunesse.

NOSTRE-DAME.

C'est très ardente charité;
Mès pour l'onneur d'umanité
Ne soit vostre sanc respendu.

JESUS.

Je seray tiré et tendu,
Tant qu'on nombrera tous mes os;
Et dessus tout mon humain dos
Forgeront pecheurs de mal plains.
Puis fouyront et piez et mains
De fosses et playes très grandes.

NOSTRE-DAME.

A mes maternelles demandes
Ne donnés que responces dures.

JESUS.

Accomplir fault les escriptures.[1]).

Ved Siden af Skjønhederne vrimler det rigtignok ogsaa med næsten utrolige Smagløsheder, de platteste Paafund og de latterligste Anakronismer. Enhver Anledning til at faa komiske Situationer anbragt gribes ved Haarene. Det vil erindres, hvorledes det i Bibelen ganske kortelig omtales, at Peter ved Jesus Fængsling afhugger Ypperstepræstens Tjeners Øre, hvorpaa Jesus atter læger det. Denne lille Episode giver eksempelvis straks Lejlighed til en humoristisk Scene. I et tysk Paaskespil[2]) udvikles den paa følgende Maade. Efter Lemlæstelsen skriger Tjeneren, Malchus, op:

O weh schanden und schaden!
mit denen bin ich wohl beladen,
ich han hier verloren mein Ohr,
darumb heiszt man mich einen Thor.

---

[1]) *J.* . . . Giv Jer derfor tilfreds, kjære Moder og befal Jer Sjæl i Guds Vold. Vær stærk, thi aldrig led nogen Kvinde saameget, som I vil komme til; men ved at lide vil I fortjene Martyrglorien. — *N.-D.* I det mindste vil I vise den Naade at dø en kort og let Død. — *J.* Jeg vil dø en saare bitter Død. — *N.-D.* Dog ikke en lav og skammelig. — *J.* Jo, en overmaade skændselsfuld Død. — *N.-D.* Men saa da langt borte, om I tillader. — *J.* Midt iblandt alle mine Venner. — *N.-D.* Lad det da være om Natten, det beder jeg. — *J.* Nej, ved den fulde Middagstime. — *N.-D.* Dø dog som en adelbaaren Herre. — *J.* Jeg vil dø mellem to Røvere. — *N.-D.* Lad det da være under Jorden og lydløst. — *J.* Højt skal jeg hænges paa et Kors. — *N.-D.* I vil dog i det mindste være paaklædt. — *J.* Jeg bliver ophængt helt nøgen. — *N.-D.* Vent til Eders Gammelalder. — *J.* I min Ungdoms Kraft. — *N.-D.* Det er saare brændende Barmhjertighed; men for Menneskehedens Æres Skyld, lad ikke Eders Blod blive udgydt. — *J.* Jeg vil blive spændt og trukket, saa man kan tælle alle mine Ben; og over min menneskelige Ryg vil syndefulde Misdædere smedde Nagler og derpaa slaa dybe Huller og Saar i mine Fødder og Hænder. — *N.-D.* Paa mine moderlige Bønner giver I kun haarde Svar. — *J.* Det bør sig, at Skriften sker Fyldest. — Cit. efter Julleville, les Mystères I, p. 218 f.

[2]) Cit. af Ed. Devrient: Geschichte der deutschen Schauspielkunst I, S. 27 f.

JHESUS
ad PETRUM dicit.

Peter, thu din Schwerdt wieder in,
denn du sollst desz sicher sin.
Wer rache will erwerben
mit Schwerdten, der soll verderben.

JHESUS
ad JUDAEOS.

Führet mir her den wunden Mann,
sin Ohr setze ich ihme wieder an.

MALCHUS.

Meister, ich bitte dich
dasz du wollest heilen mich.

JHESUS.

Din Ohre setzen ich dir wieder an,
als ich wol meisterliche kann.

MALCHUS
dicit socio suo.

Geselle lieber Freund, nimm wahr
wie es um min Ohr war.
Zuch hin, merke, ob es feste steh,
denn es thut mir allzu weh.

SOCIUS
trahit aurem, dicens.

Dein Ohr steht dir fest sicherlich
Geselle, also dunket mich.

MALCHUS.

Jhesus ist ein viel guder Mann,
er kann wol setzen Ohren an.[1])

---

[1]) *M.* Oh ve! Skam og Skade! dermed er jeg vel belastet. Jeg har mistet mit Øre, derfor kalde de mig en Daare. — *J.* siger til Petrus: Peter, stik

Selv ikke en saa ophøjet Situation som Christi Korsfæstelse gaar fri for den almindelige Trang til platte Virkelighedsskildringer. Ophængningen paa Korset udspindes til lange Dialoger mellem Bøddelknægtene, der af alle Kræfter slide i Lemmerne for at spænde dem ud til Naglernes Plads, og det haarde Arbejde krydres med munter Spads. Saaledes i et af de engelske Kollektivmysterier (Towneley-Samlingen), hvor Samtalen gaar paa denne Maade mellem Bødlerne *(Tortores)*:

FØRSTE BØDDEL.

Hold hans Knæ ned!

ANDEN.

Det skal jeg gjøre. Hans Amme kunde ikke gjøre det bedre. Læg nu alle Hænder til.

TREDJE.

Stræk hans Lemmer ud — lad os se — tag fat!

FJERDE.

Det var godt trukket, det![1])

O. S. V., O. S. V.

---

atter Dit Sværd ind, thi derpaa kan Du være sikker: den, som vil skaffe sig Hævn med Sværdet, han skal gaa til Grunde. — *J.* til Jøderne: Bring mig hid den saarede Mand, jeg sætter ham atter hans Øre paa. — *M.* Mester, jeg beder Dig, at Du vil helbrede mig. — *J.* Dit Øre sætter jeg Dig atter paa, som jeg ret mesterligt kan. — *M.* siger til sin Kammerat: Kammerat, kjære Ven! Læg Mærke til, hvorledes det var med mit Øre. Træk nu til, prøv, om det sidder fast, for det gjør altfor ondt paa mig. — *K.* trækker i Øret, sigende: Dit Øre sidder visselig fast, Kammerat, saa synes det mig. — *M.* Jesus er en rigtig god Mand, han kan saa godt sætte Øren paa.

[1]) *Pr.* Hald downe his knees. — *Sec.* That shalle I do. His noryshe yede never better to. Lay on alle your hende. — *Terc.* Draw out hys lymmes, let se, have at. — *Quart.* That was welle drawen that, Fare falle hym that so puld! For to have getten it to the marke. I trow lewde man ne clerk nothing better shuld. — *The Towneley Mysteries* (Publications of the Surtees Society) London 1836.

Ganske lignende Scener findes i tyske og franske Mysterier, selv om vel nok de engelske, navnlig *Towneley* Samlingens[1]), gaa videst i Retning af Indblanding af uvedkommende humoristiske Elementer. Det er saaledes ogsaa i dette Mysterium, at efter Korsfæstelsen er indskudt et helt lille komisk Intermezzo »Tærningspillet« *(Processus Talentorum)*, hvor *Pilatus* spiller Tærning med *Bødlerne* om Christi Kjortel, som han, skjønt han ikke faar de højeste Øjne, dog forstaar at tilegne sig, medens de snydte Bøddelknægte ende Stykket med komiske Betragtninger over det umoralske ved Spil.

Skjønt de egentlige Passionsspil vel nok ere det, der giver denne Periode af Middelalderen sit Særpræg, forsømmes derfor ikke andre Emner. Det *gamle Testamentes* Motiver benyttes stadig lige flittigt med adskillige ny tilkomne Episoder, deriblandt ogsaa saa helt apokryfe Ting som Oktavian og de Sibyllinske Spaadomme, der mentes at have forudsagt Messias' Komme og derfor regnedes som et helligt Sujet. Endvidere behandledes *Apostlenes Gjerninger* et uhyre langstrakt og spredt Emne, hvor Forfatterne fulgte deres Helte rundt paa deres Missionsrejser i Indien, Spanien, Rom, Ægypten o. s. v. og ikke slap dem, før de havde ladet dem dø en forsvarlig Martyrdød med forudgaaende detaljerede Pinsler. Bøddel- og Torturscenerne var overhovedet i disse Skuespil gjennemgaaende, hvad man i det moderne Theatersprog kalder Stykkets *clou*, og ganske modsat den græske Tragedie, der heller ikke mangler Rædsler, men bestandig skjuler den reelle Udførelse bag Scenen, ønskede man i Middelalderen at se Pinslerne vederhæftig udført og lod sig ikke narre for en eneste Enkelthed. Man

---

[1]) Af Kollektivspillene i England ere fire Samlinger bevarede, de saakaldte *York-plays*, *Chester-plays*, *Towneley-plays* og *Coventry-plays*. De to sidste Samlinger menes forfattede af Borgere og ere stærkt krydrede med komiske Elementer. Towneley-Samlingen var vistnok særlig beregnet for en landlig Befolkning.



Fig. 3. Torturscene af et Passionsspil, efter Maleri af Albrecht Dürer.

hobede tværtimod saa mange uhyggelige Lidelser sammen, at Torturen paa Scenen sikkert hyppig maa have varet længere, end den kan have varet i Virkeligheden. En pudsig Besparelse viser sig iøvrigt i det tidligere nævnte store Mysterium af *Arnoul*

og *Simon Greban* »Apostlenes Gjerninger«, idet her Forfatterne lade en og samme Bøddel paatage sig at eksekvere alle tolv Apostle; i hvilket Land det end er, at de hellige Mænd skal lide Martyriet, saa optræder uvægerlig den samme Skarpretter og gjør det af med dem [1]).

Ogsaa enkelte verdslige Emner naaede at blive opførte under Mysterieformen, men de faa profane Dramaer drukne ganske i den ensartede Mængde af religiøse Motiver. Af gammelklassiske Emner have vi saaledes fra Frankrig en »Trojas Ødelæggelse« af *Jacques Milet* (femtende Aarhundrede), det mest populære af alle gammelgræske Emner før Renaissancen. Forfatteren benytter dog ikke som Kilde »Iliaden«, men efter Tidens Skik den yndede apokryfe Historiebog, der udgiver sig for at være skrevet af *Frygieren Dares (Daretis Phrygii de excidio Trojæ Historia)* og tager som god Franskmand [2]) ganske Parti for Trojanerne, medens Grækerne i hans Øjne blive et trædsk og skurkagtigt Folkefærd. Særlig har han kastet sit Had paa Achilleus, der skildres som en Forræder og fejg Kujon.

Et andet klassisk Emne have vi i det *schweiziske* Skuespil »om den ædle Romerinde *Lucretia*« [3]) af *Heinrich Bullinger*, en anset Reformationsskribent, Zwinglis Efterfølger, der som lærd Mand var bedre inde i sin klassiske Historie end hans franske Kollega. Han indleder endog sit Stykke med Oplæsningen af sin Hovedkilde *Livius*, ligesom i de lithurgiske Dramaer den bibelske Text forelæses. Iøvrigt handler Stykket mindre om Lucretia og den hende overgaaede Skam, end om

---

1) *Julleville*: Les Mystères I, p. 228.

2) Trojanerne var efter Sagnet Stammefædre til Franskmændene.

3) »Ein schön Spiel von der geschicht der Edlen Römerin Lucretiæ und wie der Tyrannisch küng Tarquinius Superbus von Rhom vertriben und sunderlich von der standhafftigkeit Junij Bruti«, etc. Basel 1533. Optrykt i *Bächtolds* Schweizerische Schauspiele I.

den politiske Aktion, som følger paa Tarquinius' Voldsdaad og den egentlige Hovedperson er »Burgermeyster« Brutus, som Forfatteren kalder ham. Stykkets Tendens er stærkt politisk og moraliserende og det skiller sig i saa Henseende ikke fra den schweiziske Reformationstids øvrige Skuespil. Interessant ved det er, at der efter selve Dramaet følger en Anvisning til den rette Opfattelse og Udførelse af Karaktererne. Anvisningen er rigtignok meget kortfattet, bevæger sig i de almindeligste Udtryk og giver mere Digterens Forklaring af Figurerne end den tekniske Vejledning til Fremstillingen.

»Væsenet og Livet«, saaledes begynder den, »i dette og andre Spil bestaar ikke alene i Talen, men snarere i Væsen [sic], Optræden og Gebærder. Nemlig, at man gjør sig Flid med deres Skikke, Væsen [sic] og Rørelser, hvis Personer, man fremstiller, deraf følger, at Maade og Bevægelse bliver levende, ligesom de ellers ere døde.«

»For det første er Brutus den fornemste Person i dette Spil, han skal af Legem og Sind være en herlig, tapper Mand, alvorlig, rolig, retfærdig, forbitret over Uret, ja, saaledes at han ikke lader sig røre af noget, og dog er venlig mod de gode. Ligesaa skal og Valerius være beskaffen.« . . .

. . . »S. Tarquinius (Kongens Søn) skal være en fræk, skamløs Nidding, yppig af Skabning, tyrannisk og udsvævende.« . . .

. . . »Lucretia med samt hendes Tjenestefolk og Karle skal være helt tugtig, ærbar og bly, med sømmelig Beklædning, i sort, uden al Pragt.« . . .

Et vistnok enestaaende Exempel paa at Mysteriespillene endogsaa greb til den moderne Samtids Historie, have vi i det franske »Mistere du siege d'Orleans« af en ubekjendt Forfatter, der menes at have skrevet sit Stykke omkring 1440, altsaa kun faa Aar efter *Jeanne d'Arcs* Død. Naturligvis spiller den berømte Jomfru en fremtrædende Rolle i dette mærkelige Skuespil, men den egentlige Hovedfigur er dog selve Staden Orléans'

til hvis Hæder aabenbart den der hjemmehørende Forfatter har digtet sit Drama[1]). Som rimeligt er, optræder der en stor Mængde Englændere i Mysteriet, men alle under pudserligt forfranskede Navne, som Sallebry for Salisbury, Suffort for Suffolk, Estuart for Stuart og Fouquamberge for Faulconbridge. Det religiøse Element, som efter Sagens Natur i de klassiske Mysterier ganske var forsvundet, spiller mærkværdigvis heller ikke saa stor en Rolle i dette Stykke, som man efter Jeanne d'Arc-Motivet skulde antage. Dog forekomme baade Gud, Jomfru Maria, Erkeenglen Michael og Orléans' Skytshelgene som Personer deri. —

I disse vidtløftige Skuespil, som Middelalderens gejstlige og alvorlige Dramaer var, er det naturligt, at ogsaa en overordenlig Mængde Personer forekom. Et Par Hundrede Figurer var da i Virkeligheden heller ikke noget usædvanligt Persontal og de meget store Mysterier naaede endda et langt højere Tal, helt op til fem Hundrede.

Det skulde da synes, som om denne Literatur frembød en sjælden Rigdom af varierede Roller for Datidens Skuespillere. Og paa en vis Maade var det ogsaa saaledes. Et hvert større Mysterium indeholdt en Vrimmel af de mest forskjelligartede Figurer, lige fra Vorherre selv og hans Antagonist Djævelen til de mest dagligdags Skomagere og Skrædere, Bønder og Landsknægte.

Men ser man lidt nøjere til, er Vrimmelen endda ikke saa broget, som det lader. For det første var Emnerne jo næsten bestandig de samme; Personerne maatte altsaa ogsaa i det væsentlige blive det. I et Passionsspil maatte selvfølgelig altid Jesus, Maria, Pilatus o. s. v. blive Hovedfigurerne, om hvilke ogsaa tildels givne Bifigurer grupperede sig, og paa samme Maade i de andre religiøse Emner. Endnu mere afgjørende

[1]) Se *Julleville*: Les mystères II, p. 578.

var det imidlertid, at Karakteriseringen af de enkelte Figurer just var Mysterieforfatternes allersvageste Side. Det, der gjør denne Tids Skuespil saa trættende at læse, er just den helt forbavsende Mangel paa Individualiseringsevne, som lader alle Repliker flyde ud i en Ensformighedsstrøm og ikke fæstner Opmærksomheden ved fremspringende Karakterejendommeligheder i Udtryksmaade og Tankegang.

Ganske vist ere de allernødvendigste Konturstreger ridsede op med den groveste Gaasepen, saaledes at ikke netop Christus taler som den lystige Bonde eller Jomfru Maria som Bøddelen. Men fraset disse almindelige Træk, som ogsaa paa et Barns Tegninger tillader os at skælne en Mand fra en Kone, er næsten alt forsømt. Det er for Exempel ganske umuligt at holde én Apostel ud fra en anden ved andet end deres Handlinger. Deres Tale er ganske ensformig og uden individuelt Præg. Og paa samme Vis føre alle hellige Mænd eller Kvinder, Jesus og Gud Fader, ja kort sagt alle de alvorlige Personer, ganske det samme Sprog. Netop i denne Mangel mærker man allermest det ufuldkomne i Tidens dramatiske Digtekunst; langt mere end i den ubehjælpsomme og for os saa fremmedartede Bygning af Handlingen. Om en Tragedie har fem Akter, eller fire, eller syv, det er, kunstnerisk set, et ligegyldigt Sædvanespørgsmaal; om den overholder tre Enheder eller to eller slet ingen, er højt regnet et teknisk Spørgsmaal, der er afhængigt af den vexlende Smag; men om Digteren formaar at skildre sine Personers Sjæleliv og Karakter gjennem sit Ordvalg og sin Tankeopfindsomhed, det er et almengyldigt Principspørgsmaal, som hverken andre Tider eller andre Sæder give Undskyldning nok til at omgaa. Og netop her glippede det for Middelalderens Dramaforfattere, som dog af deres Kunstbrødre, Malerne og Billedskærerne kunde have lært Individualiseringskunst og Opfindsomhed.

I de mindre ophøjede Figurer var der i Reglen noget mere Variation. Det er allerede omtalt, hvorledes enhver Anledning grebes til at frembringe en komisk Situation; ikke dog saaledes at forstaa, at de én Gang alvorligt mente Figurer nogensinde faldt ud af deres ensformige Højtidelighed, men de lavere staaende Bipersoner derimod, Tjenere, Bønder, Tiggere, Bødler bragte altid Oplivelse for Publikum med sig paa Scenen og skildredes undertiden med en grov Antydning af komisk Karakteristik. Det sikreste og derfor hyppigst benyttede Middel til at frembringe Munterhed hos Tidens Tilskuere, der ikke led af ubetimelig Følsomhed, var dog at fremstille en Mand med en eller anden Legems- eller Aandssvaghed. En Blind, en Døv, en Halt eller endnu bedre en Gal eller Fjollet var altid en staaende komisk Figur i Middelalderens Mysterier.

Interessant er det at lægge Mærke til, som Vidnesbyrd om den vekslende Smag, at medens Døvhed og Halten endnu bestandig er yndede komiske Virkemidler for den dramatiske Forfatter og Skuespilleren i Nutiden, er Blindhed og Galskab[1]) forlængst hjemfalden til tragisk Behandling. Men netop disse to tilsyneladende saa bedrøvelige Svagheder vakte den allermest levende Munterhed hos Datidens Publikum. Den Gale eller Taaben — *le fou, der Thor, Narren* — blev saa belet, at han tilsidst slet ikke kunde undværes og benyttedes som selvstændigt Mellemspil, til Opmuntring efter de alvorlige Optrin. Hans Rolle nedskreves ikke altid, men i Manuskriptet stod undertiden kun angivet, at nu kom Narrens Tur at tale *(stultus loquitur)* og det overlodes da til Skuespillerens Improvisation, hvilke Galskaber han kunde finde paa. Efterhaanden som Narren bliver fastslaaet som komisk Figur, der helt selvstændig driver sin Spas uden egentlig Forbindelse med Handlingen, taber han imidlertid sin oprindelige Karakter af »den

[1]) Kun i de allergroveste Farcer som »Soldaterløjer«, »Redaktionssekretæren« o. l. tolereres endnu Galskaben som komisk Effekt.

Gale«, og bliver kun den lystige Spasmager. Den nærmere Udvikling af denne Figur vil iøvrigt findes i et kommende Kapitel.

Den *Blindes* Rolle staar som Regel i noget tættere Forbindelse med Stykket. Ualmindeligt er det saaledes ikke, at den Blindes mirakuløse Helbredelse giver Anledning til pudsige Scener. I et Mysterium om Sankt Bernhard *(Saint Bernard de Menthon)* bliver en Blindfødt helbredet ved at røre ved nogle Helgenreliquier. Den Svend, der hidtil har ledet hans Skridt, men som nu er blevet overflødig, beder da den tidligere Blinde om sin Løn. Hans Herre betragter ham opmærksomt og siger med Alvor: »Min Ven, jeg ved ikke, hvem Du er. Jeg har aldrig set Dig før.« I et andet Mysterium have en Blind og en Halt ligeledes gjenvundet deres Helsen ved et lignende Middel. Det er dog her sket mod deres egen Vilje, og efter Helbredelsen beklage de sig bittert over, at de have mistet et saa bekvemt og indbringende Levebrød som det, deres Skrøbeligheder hidtil havde forskaffet dem.

En anden særegen og for Middelalderens Skuespil meget vigtig Figur var *Djævelen*. Djævelens Betydning for det gejstlige Skuespil laa saa at sige lige for Haanden og var en nødvendig Følge af selve Emnerne. Middelalderens faste Tro ikke alene paa én personlig Djævel, men paa en talløs Mængde[1]) af Helvedes Udsendinge, som — med større eller mindre Held — gik paa en uafbrudt Jagt efter Menneskesjæle, gav imidlertid Djævelen som Theaterfigur en rædselblandet Interesse, hvormed næppe nogen anden af de yndede Karakterer kunde konkurrere. Fra Forfatternes Side anvendtes der da ogsaa nok saa megen Opfindsomhed og Fantasi paa at skildre disse gru-

---

[1]) En theologisk Professor i Basel, *Martin Borrhaus*, gjorde sig iøvrigt den sikkert ikke ringe Ulejlighed at tælle dem og fandt ud, at der nøjagtigt maatte være 2,665,866,746,664 Djævle til. Sml. *S. Birket Smith*: Studier paa det gamle danske Skuespils Omraade. S. 46.

fulde, men pirrende Skabninger, som paa Størsteparten af de øvrige Figurer. Ogsaa mere Variation udfoldedes der i Udmalingen af de forskjellige onde Aander. Der var kloge Djævle og dumme Djævle, pathetiske Djævle og komiske Djævle, man kunde næsten sige gode Djævle og onde Djævle, der var den ophøjede Helvedes Fyrste og den stakkels forkuede Underdjævel, der altid kommer galt afsted og som ganske prisgives til Publikums Latter.

Fra første Færd af har det dog næppe været Meningen, at Djævelen skulde virke som en komisk Figur, og ganske forkert er den Opfattelse, som man ikke sjældent ser fremsat, at han udelukkende var en Art Spasmager, hvis Opgave det kun var at gjøre Løjer og hvis Hverv senere overtoges af Narren.

De to Figurer have i Virkeligheden slet intet Identitetspræg og optræde ogsaa hyppigt i de senere Mysterier — thi Narren som saadan forekommer ikke før det femtende Aarhundrede — Side om Side, uden paa nogen Maade at smelte sammen. En meget væsenlig Forskjel paa deres Stilling i Stykkerne er blandt andet den, at Djævelen bestandig griber ind i den egentlige Handling og ikke sjældent er en Hovedperson i den, medens Narrens Rolle gærne er løst paahæftet og, som ovenfor bemærket, hyppigt ikke en Gang nedskrevet eller undertiden endog udarbejdet af en helt anden end Forfatteren til selve Mysteriet[1]).

Endelig er Djævelen ingenlunde altid skildret som en Spasmager. Han optræder som sagt meget forskjelligt. I det ældste Mysterium om Adam har det sikkert aldeles ikke været Meningen, at Satan, som han her kaldes, skulde vække Munterhed. Han optræder snedigt og forførende i en behersket og uoverdreven Stil, og hans Repliker have intet som helst af det senere saa almindelige Grelle og Burleske.

---

[1]) Sml. *Julleville,* a. St., S. 267 f.

*Towneley-Mysterierne* indledes, som Goethes Faust, med en Art Prolog i Himmelen, hvor Gud troner paa et ophøjet Sæde og i en lang Monolog skildrer sig selv for Tilskuerne.

»*Ego sum Alpha et O,*
*I am the first and last also,*
*Oone God in mageste;*
*Marvelose, of myght most,*
*Fader, and Sone, and Holy Goost*
*One God in Trinyte.*« [1]).

o. s. v., o. s. v.

Efter at Gud har forladt sit Sæde, optræder nu *Lucifer* og sætter sig blasfemisk haanende paa Herrens Stol, hvor han holder en spottende, men ingenlunde naragtig Tale til de faldne Engle. Han ender saaledes:

*Say, felows, how semys now me*
*To sit in seyte of trynyty?*
*I am so bright of ich a lym*
*I trow me seme as welle as hym.*« [2])

Undertiden optræder Djævelen endog med helt tragisk Pathos, exempelvis i *Arnoul Grebans* franske »Passionsspil« eller i et nedertysk Skuespil om »Syndefaldet«. I Indledningen til det første Skuespil fremstilles Lucifers Fald og denne »Fjendernes Fyrste« skildrer her sin haabløse Fortvivlelse i helt gribende Ord. Hans Tjener Sathan spørger, hvoraf det kommer, at han hyler som en forhungret Ulv, naar han just

---

[1]) »Jeg er Alpha og Omega, — Jeg er det første og tillige det sidste, — En Gud i Majestæt; — Vidunderlig af højest Magt, — Fader og Søn og Hellig-Aand, — En Gud i Treenighed.« — *The Towneley Mysteries* (Publications of the Surtees Society). London 1836.

[2]) »Sig, Kammerater, hvordan klæder det nu mig — At sidde i Treenighedens Sæde? — Jeg er saa smuk af hvert et Lem — Jeg tror, det klæder mig lige saa godt som ham.«

vil synge og le, og han svarer da blandt andet: »Min Latter og min Sang de ere uheldsvangre og onde. Min Adel og min store Skjønhed er blevet til Vanskabthed, min Sang til Klage, min Latter til Fortvivlelse, mit Lys til dunkel Skygge, min Ære til smertefuld Rasen, min Glæde til ubodelig Sorg. Kun min Stolthed er bleven tilbage og den hverken skifter eller forandres.«

I Slutningen af samme Scene »hyle« alle Djævlene i Kor en Sang, i hvilken der er lagt en virkelig uhyggelig-dæmonisk, digterisk Kraft. Den lyder saaledes:

*»La dure mort eternelle*
*C'est la chançon des dampnés.*
*Bien nous tient a sa cordelle*
*La dure mort eternelle.*
*Nous l'avons desservy telle*
*Et a luy sommes donnés:*
*La dure mort eternelle*
*C'est la chançon des dampnés.«* [1])

Der er et ophøjet Syn paa den onde Aand i disse Skildringer, som viser langt ud over den latterlig grimasserede Folkedjævel, hvis Hokus-Pokus fik Publikum til at le. Men der gjøres som Regel ogsaa en bestemt Forskjel mellem Djævlenes Fyrste og saa hans Underordnede. I visse Mysterier er der en stor Mængde Djævleroller, som ikke just alle ere tegnede med samme Streg; i Brødrene Grebans »Apostlenes Gjærninger« er der ikke mindre end nitten forskjellige Djævle. Som kjært Barn havde denne Figur mange Navne. Paa selve Overdjævelen var Navnet vistnok i den ældre Tid hyppigst *Satan*,

---

[1]) »Den haarde, evige Død, — det er de Fordømtes Sang. — Fast holder den os i sit Reb, — Den haarde, evige Død. — Vi have fortjent den, som den er, — Og vi ere givet hen til den; — Den haarde, evige Død, det er de Fordømtes Sang.«

saaledes i Adammysteriet; men senere blev *Lucifer* det almindelige Navn, medens Satan sank ned til en af hans fornemste Tjenere, der dog ogsaa hyppigt var komisk, løb med Limstangen og fik Prygl. Andre yndede Djævlenavne var *Astaroth*, *Belzebuth*, *Belphegor*, *Asmodeus*, *Belial* og mange andre. Som Kuriositet kan nævnes, at i »Apostlenes Gjærninger« er en Djævel ved Navn *Pantagruel*, det samme Navn som Rabelais benyttede til Hovedpersonen i sin berømte Roman.

Inddelingen i Akter og Scener var ukjendt, i den ældre Tid i alt Fald, i Mysteriespillene. Først sammen med Kjendskabet til det latinske Skuespil kom disse Inddelinger. Dog maatte de lange Stykker nødvendigvis deles paa visse Steder, og dette skete da rent vilkaarligt, saaledes at man holdt op, naar det syntes Forfatteren, at Publikum og Skuespillere kunde trænge til Hvile. Saaledes i et tysk Stykke af *Jac. Ruef*, hvor en Afdeling ender paa denne Maade:

»Nun redet all der Ordnung nach,
Doch lieben Fründ, lass euch nit irren
Wir wolln en wenig jetzt pausiren.« [1])

Saa spilles der en »musica« og derpaa tager man fat igjen, hvor man slap. Ellers deltes Mysterierne ganske naturligt i »Dage«, det vil sige i Dele, der hver for sig passende kunde opføres paa én Dag. Delingen er dog meget uregelmæssig og de enkelte »Dage« løber undertiden op til omtrent tolv tusind Vers, medens de til andre Tider ere langt mindre.

Omtrent den eneste Ejendommelighed, som det gejstlige Skuespil i Middelalderen har tilfælles med det romerske, er *Prologen*. Dog er der heller ikke her Tale om nogen Efterligning af det klassiske Mønster. Indlederen kaldes aldrig Prologus, men, for saa vidt han bærer et særegent Navn, som

---

[1]) »Nu taler alle efter Orden. — Dog, kjære Venner, misforstaa det ikke: — Vi ville nu pausere en Smule.«

oftest *Precursor* eller *Prelocutor*. Undertiden var det Forfatteren selv, som fremførte Prologen, undertiden Lederen af Skuespillet, Sceneinstruktøren, som vi vilde kalde ham; meget hyppig, navnlig i Tyskland, besørgedes Indledningen af et Sendebud, en *Herold*, hvis da ikke en af Stykkets Personer benyttedes til dette Hverv.

Prologens Opgave var dels i Korthed at sætte Tilhørerne ind i Handlingens Gang, dels, hvor dette var overflødigt paa Grund af det kjendte Emne, at stemme Sindene til religiøs Andagt, og Prologen blev under disse Omstændigheder til en hel lille versificeret Prædiken, endelig sidst, men ikke mindst, at skaffe Ro tilveje.

Denne sidste Del af Opgaven har sikkert været den brydsomste, at dømme efter de utallige Midler, som anvendes for at lokke den larmende, snakkende, bølgende Folkehob til at høre efter. Snart tales Publikum direkte til og man hører ligefrem det utaalmodigt bedende Tonefald i det hyppigt gjentagne »*Doulces gens, un pou de silence!*« eller »*Nun schweiget still*«; snart appelleres til Folks bedre Følelser og de, der kjede sig, anmodes om at gaa og ikke forstyrre de andre[1]); snart forsøges en lille Skjemt, idet det antydes, at det at tie dog virkelig ikke er saa svært: hver har jo dog kun sin egen Mund at holde[2]). Men ogsaa kraftigere Midler bringes i Anvendelse. Et af Towneley-Mysterierne *(Processus crucis)* indledes saaledes med, at *Pilatus*, med dragen Sabel og med Munden fuld af Skældsord og Eder, i Djævelens Navn og ved Mahomets Blod forlanger Stilhed. Omvendt nedbedes undertiden Velsignelser over dem, som ville være rolige, og Prologen lover at bede Gud

---

1) Et se d'aventure en nos jeux
Quelqu'un s'ennuye ou se travaille,
Je luy conseille qu'il s'en aille
Et laisse les aultres en paix. — *Jean Michel's* »Resurrection«.

2) Chacun n'a que sa bouche a taire.

tilgive dens Synder, som skaffer Ro tilveje. Aller sindrigst synes dog en Elsasserforfatter *Jørg Wickram* (16de Aarh.) at have formet denne nødvendige Indledningsproces. Sit Skuespil om »den gudfrygtige Tobias« lader han begynde med, at en *Djævel* viser sig, sendt af *Lucifer*, med et Brev til de Colmarborgere[1]). Lucifer skriver heri, at han har hørt, at man i Colmar vilde opføre denne Komedie. Men da han nu en Gang ikke finder Behag i den Art gejstlige Skuespil, saa vilde det være ham kjært, om Tilhørerne vilde støje og larme og opføre sig rigtig usømmeligt under Spillet, saa at Skriftstederne ikke kunde forstaas. Den udsendte Djævel tilføjede derpaa, efter at have læst sin Herre og Mesters Brev højt, at han nok skulde passe paa og skrive alle dem op til Lucifer, som talte højt og gjorde Spektakel.

---

## III.

*Ældre og nyere Teorier om Mysteriescenens Indretning. Skuepladsens Udvikling fra Adamspillets Tid og op til 16de Aarhundrede. Tilskuerplads, Sceneri og mekaniske Kunststykker. De engelske og spanske Gadeopførelser.*

Kjendskabet til Mysteriescenens Indretning er ikke stort og, ligesom ved det græske Theater, have de Forestillinger, der i Tidernes Løb dannede sig om den, ved en sindrig Kombination af Misforstaaelser frembragt et ganske forkert Billede, der intet har med Virkeligheden at gjøre. Skjønt det allerede er mangfoldige Aar siden, at Misforstaaelserne ere paaviste og et

---

1) *Jørg Wickram* virkede som en frugtbar Forfatter i denne By; hans vigtigste Stykker foruden Tobias er det »evangeliske Spil om den forlorne Søn«, Fastelavnsspillet »das Narrengiessen« og »der treue Eckart«. Skjønt fra 16de Aarh. ere de ganske middelalderlige i Formen.

korrektere Syn paa det middelalderlige Theater fremført, gaa de forkerte Anskuelser dog bestandig igjen og spøge ikke blot i mindre grundige Haandbogsforfatteres blomstrende Skildringer, men selv i højtansete Videnskabsmænds ellers saa korrekte Værker. Det turde derfor maaske ikke være helt overflødigt endnu en Gang at ramme en Pæl igjennem det ihærdige gamle Gjenfærd, som ogsaa i danske Theaterhistorier har drevet sit Spil og som i Tyskland endog forvirrede Begreberne i den Grad, at man for faa Aar tilbage med stor Bekostning indrettede en imaginær treetages Mysteriescene i et moderne Theater og paa denne opførte Goethes Faust.

Vore Kilder til Studiet af de ydre Theaterforhold er ikke meget talrige. Som bekjendt vare Forestillingerne rent sporadiske. Snart opførte én By et Mysterium, snart en anden; man anvendte megen Tid og mange Penge paa at bygge et smukt Theater, men om stabile Bygninger eller om regelmæssige Forestillinger var der i den egentlige Middelalder slet ingen Tale. Naar Spillet var forbi, rev man Bygningerne, der naturligvis kun var af Træ og andet let Materiale, ned igjen, solgte, hvad der kunde bruges, ved Auktion og dermed var et hvert Spor af Theatret borte. Højt regnet kunde maaske et særligt godt indrettet og solidt bygget Theater faa Lov at staa nogle Aar for at spare Ulejligheden ved en Gjentagelse af Forestilligen. Men ellers betragtedes ikke Scenen som en Institution, der krævede sit faste Hus og Hjem, som Kirken for Exempel. Theaterforestillingerne var en sjældent tilbagevendende Fest for hver enkelt By, der overhovedet havde Raad til at holde dem, og krævede for hver Gang sit paany indrettede Festarrangement.

Dette Forhold har berøvet os en meget væsenlig Kilde til vort Kjendskab til Mysteriescenens Udseende og Benyttelse. Medens i Grækenland Theaterruinerne ere den allerværsentligste

Støtte for Forskningen og i hvert Fald kun lade ringe Tvivl tilbage om Bygningens Udseende, selv om de naturligvis ikke give direkte Anvisninger paa Anvendelsen, staa vi i denne Henseende i Middelalderen paa ganske bar Bund. Ikke et Trappetrin, ikke en Bjælke, ikke den ringeste Theaterlevning giver os nogen Oplysning. Til Gjengæld have vi, foruden selve Dramaerne, en Del ikke meget udførlige og ikke meget klare Beskrivelser fra Samtiden og nogle ganske enkelte Billeder, forestillende Mysterieopførelser og Mysteriescener.

Sammenholdes nu disse tre Kilder kan det volde Vanskelighed nok at komme til fuld Klarhed paa forskjellige Punkter; men ét erhverver man sig meget snart fuld Sikkerhed for, det nemlig, at de tidligere og endnu gængse Formodninger ingen som helst Hjemmel have.

At forfølge de forskjellige Faser, under hvilke de fejlagtige Hypotheser i Tidernes Løb have vist sig, og at paavise, hvorledes de ere opstaaede, vilde næppe have tilstrækkelig Interesse i Forhold til den Tid og Plads det vilde tage. Her skal blot erindres om, at man tilsidst havde slaaet sig til Ro med, at Scenen var et højt opbygget Stillads, støttet mod en fast Baggrund som Façaden af et Hus, og at dette Stillads var inddelt i tre over hinanden liggende Rum — Tredelingen skulde tillige være et religiøst Symbol — hvoraf det øverste forestillede Himmelen, det mellemste Jorden og det underste Helvede. De tre Etager tænkte man sig indbyrdes forbundne med Stiger eller Trapper, saa at Personerne fra den ene Verden ved Hjælp af disse Kommunikationsmidler kunde betræde enhver af de andre.

Denne Opfattelse af Mysteriescenens Indretning behøver intet Modbevis, da den i Virkeligheden slet intet Støttepunkt har i Kilderne, men kun er udsprunget af de tidligere Beskriveres Fantasi, paavirket af forrige Aarhundredes Misforstaaelser af gamle Tekster. Til Grund for den falske Teori

om Etagescenen ligger væsentlig en Passus i Staden Metz's Krønike, hvor der omtales et Passionsspil, som Aar 1437 opførtes i denne Stad. Vedkommende Passus lyder i al Korthed saaledes: »Lan dessusdit, au mois de Jullet fut jué en Mets le jeu de la passion de nostre Seigneur Jhesu crist, en la place en Change et fut faict le paircque d'une très noble façon; car il estoit de neuf sièges de hault ainsi comme degrés tout a lentour; et par derriere estoient grands sièges et longs pour les seigneurs et pour les dames.«

Dette betyder ordret oversat: »Ovennævnte Aar i Juli Maaned blev spillet i Metz Vor Herre Jesu Christi Passions Spil paa Børspladsen, og Tilskuerpladsen blev lavet paa en meget anselig Maade; thi det var ni Sæder (Bænke) dybt lige som Trin helt rundt om; og bagved var der høje og lange Siddepladser til fornemme Folk og til Damer.«

De bekjendte Theaterhistorikere fra forrige Aarhundrede Brødrene *Parfaict*[1]), tænkte sig formodentlig, at *paircque* maatte sigte til Scenen, Skuepladsen, medens det her betyder Tilskuerpladsen, Parkettet, som vi endnu kalde det. De mente da, at der ved *sièges* maatte forstaas Etager og fik saaledes ud, at Scenen bestod af en Række Etager, den ene over den anden; denne Række af sceniske Etager reduceredes senere til tre, uden noget andet Holdepunkt end det, at man fandt det bekvemmere — og herfra den hele Teori.

Betydelig vanskeligere end at tilbagedrive de urigtige Formodninger om Scenens Indretning er det imidlertid at fastslaa med Sikkerhed, hvorledes den til enhver Tid har været og de hidtidige Forsøg i denne Retning kunne ikke siges at være helt lykkede, da de baade ere indbyrdes modstridende og enkeltvis ikke synderlig klare. Derimod have de gjort den uvurderlige Nytte at fremdrage en Mængde hidtil ukjendt Materiale til Belysning af de sceniske Forhold overhovedet.

---

[1]) Histoire du Théâtre François, depuis son origine jusqu' à présent, t. I 51, ff.

Navnlig gælder dette da *Petit de Jullevilles* store Bog om »Mysterierne«, der er Hovedværket paa dette Omraade, og hvis anden Del indeholder en Skat af interessante og fortrinligt ordnede Enkeltheder.

Det Forsøg, som her skal gjøres paa noget skarpere at drage Konturerne til Billedet af det middelalderlige Theater, vil mulig dele Skæbne med andre tidligere; Nyopdagelser af Kildeskrifter eller andre oplysende Mindesmærker ville maaske udslette eller i alt Fald rette paa den forsøgte Rekonstruktion. Med de Hjælpemidler, vi i Øjeblikket have til vor Raadighed, tror jeg imidlertid ikke, det lader sig gjøre at bringe en fuldtud almengyldig Beskrivelse tilveje. Bestræbelserne skulle især her rettes imod kun at give authentiske Træk Plads i Billedet og sky alle de Ikke-Samtidiges Restaurationsforsøg, der som oftest, særlig i Theaterspørgsmaal, have ladet en noget uklar Fantasi altfor vidt Spillerum.

Den første Skildring af en middelalderlig Skueplads er den, som ligger indesluttet i det tidligere udførligt omtalte »Adamspil«. Det vil erindres, at »Rubrikerne« ɔ: de sceniske Anvisninger til dette Stykke gav detaljerede Beskrivelser af en enkelt Lokalitet, nemlig Paradis, og iøvrigt indeholde talrige meget oplysende Bemærkninger. Rigtignok have vi ingen Art af Garanti for, at disse sceniske Angivelser ere blevne fulgte ved Opførelsen, eller for at nogen Opførelse under den paagældende Form overhovedet har fundet Sted; thi den ubekjendte Forfatter taler bestandig kun om, hvorledes de enkelte Steder *skal* og *bør* indrettes. Dog, det hele sikre og praktiske Greb, som viser sig i den skrevne Iscenesættelse, tyder afgjort ikke paa noget uprøvet Nyforsøg, men vidner meget snarere om, at den Sceneindretning, som her foreslaas, er en, som Forfatteren andensteds har set eller prøvet og funden god.

Vi faa da at vide, at Skuepladsen er udenfor Indgangen til en Kirke, med hvilken den stadig staar i tæt Forbindelse. Til Kirken trækker Gud sig bestandig tilbage, naar han har

endt sine Scener og herfra lyde Skriftstederne og Korsangene, som regelmæssigt afbryde Handlingen. Kirken er altsaa Skuepladsens faste Baggrund.

Dernæst faa vi Besked om to faste Lokaliteter, nemlig *Paradis* og *Helvede*. Hvor disse have været anbragte, faa vi ingen Oplysning om. Det angives blot, at Paradis skal være paa et temmelig fremspringende Sted[1]) og at det er behængt med Tæpper, saaledes at de Personer, som opholde sig der, kun kunne ses efter Skuldrene og saaledes, at der bag ved dels kan foretages Omklædninger, dels udføres mekaniske Kunststykker. Det synes at have været fjærnet temmelig langt til en af Siderne fra Kirkeportalen. Thi herfra peger Gud paa det, idet han siger: »Ser Du denne Have?« Hvortil Adam svarer: »Hvad hedder den?« Gud: »Paradis.« Adam: »Den er meget smuk«. Gud: »Jeg har selv plantet den, etc.« Og derpaa »sætter han dem ind i Paradis.«

Om *Helvede* faa vi mindre at vide, eller rettere slet intet. Vi kan blot slutte, at ogsaa det maa have været saaledes indrettet, at man kunde gaa eller føres derind og saa være skjult for Tilskuerne, thi næsten alle Personerne i Stykket føres efterhaanden derind for at forsvinde for bestandigt. Og ydermere udtrykkes dette Forhold saa godt som direkte i en af Rubrikerne, den nemlig, hvor Djævlene føre Adam og Eva til Helvede. Der staar nemlig saaledes: » . . . og de skal sætte dem ind i Helvede, hvor de saa lade opstaa en stor Røg. I Helvede skal de raabe glade i Munden paa hinanden og slaa deres Kjedler og Gryder sammen, saaledes at det kan høres udenfor«. Om Helvedes Beliggenhed giver Stykket selv ingen Oplysninger, lige saa lidt om dets ydre Gestalt. Blot kunne vi have Ret til at formode, at det laa saa langt fjærnet fra Paradis som muligt, og laa altsaa dette som en Art frem-

[1]) loco eminenciori. Se den hele Rubrik i Oversættelse ovenfor S. 10 f.

springende Loge til venstre, regnet fra Tilskuernes Synspunkt, for Kirkedøren, maa vi antage Helvede anbragt paa den modsatte Fløj, til højre for Kirkedøren.

Vi kunne desuden ud af Teksten og Rubrikerne læse, at der foran Kirken mellem de to Yderpunkter, Paradis og Helvede, har været en plan Skueplads, hvor den Handling, der ikke netop var begrænset til de to faste Lokaliteter, foregik. Ud paa denne Plads jages Adam og Eva, da de have forspildt Adgangen til Paradis. Fra Paradis, der maa antages at have været i samme Niveau, ialtfald staar intetsteds omtalt det modsatte, fører nemlig en Dør ud til Midterpladsen, en Dør, som efter Syndefaldet bevogtes af en Engel med flammende Sværd. Denne Plads synes at have været af Jord, da den bearbejdes med Hakke og Rive af Adam og Eva, maaske altsaa selve Jordbunden paa Kirkepladsen. Intet antyder i det mindste at den har været ophøjet; tværtimod synes det Faktum, at det hyppigt omtales, hvorledes Djævlene som en Art Mellemspil løb ud blandt Publikum, at vidne om, at Skueplads og i alt Fald den forreste Del af Tilskuerpladserne var i samme Niveau, det vil sige altsaa paa selve den plane Kirkeplads. Paa Midterpladsen er angivet enkelte faste Sætstykker, nemlig to store Sten, som Kain og Abel bruge til Offeraltre. De ere anbragte i Forvejen, Abels paa Guds højre Side — altsaa paa Tilskuernes venstre, samme Side, paa hvilken vi formodede, at Paradis laa, Kains paa Guds venstre Haand, altsaa paa, hvad vi antage for Helvedsiden. Foruden disse Sten omtales Bænke, hvor dels Adam og Eva, dels, i sidste Afsnit af Stykket, alle Profeterne sætte sig, dog med Undtagelse af Balaam, der kommer ridende ind paa et Æsel og som siger sin Profeti uden at staa af.

Hermed ere vi i Virkeligheden færdige med de Oplysninger om de ydre sceniske Forhold, som dette gamle Stykke giver. Om Tilskuerpladsen faa vi slet intet at vide. Derimod

bør det fremhæves, at det er tydeligt, at paa dette Skuespils Tid var *ikke* alle Skuespillere synligt tilstede paa Scenen. Det omtales udtrykkelig, dels, at de komme ind og atter føres bort efterhaanden, dels at de klæde sig paa »paa et skjult Sted«. Gud troner ikke ubevægelig som Tilskuer under alle Optrin, men trækker sig tilbage til Kirken, naar han intet har at gjøre. Da det omtales, at Profeterne klæde sig paa »paa et skjult (hemmeligt) Sted«, altsaa et Sted bag de faste Lokaliteter, Paradis og Helvede, kan det heller ikke godt antages, at Skuespillerne i Procession og i fuldt Kostyme begav sig til Festpladsen, saaledes som det senere blev Brug.

Skulde vi med faa Ord sammenfatte Billedet af denne den tidligst kjendte Sceneordning, kommer den til at se saaledes ud: En Baggrund, dannet af selve Kirkefaçaden, med Portalen som Midtpunkt. Inde fra Kirkens Skib lyder Korsangen og gjennem Døren træder Gud ind paa Skuepladsen. Til venstre — regnet fra den ligeoverfor Kirkedøren siddende Tilskuer — en fremspringende Slags Tribune eller Loge, forestillende Paradisets Have; den nederste Del dækket af Tæpper, ovenfor fremvisende Træer med Frugter. Tribunen er saaledes dækket, at Publikum ikke kan se hvad der foregaar nede bag Tæpperne. Til højre et Helvede, ligeledes dækket for Tilskuernes Øjne. Foran og imellem en plan Plads med enkelte faste Sætstykker og Siddepladser. Publikum maa tænkes grupperede omkring Skuepladsens *tre* Sider, medens de selvfølgelig vare udelukkede fra den fjerde, dels fordi her Kirken dannede en fast Baggrund, men dels ogsaa fordi der bag de opbyggede Lokaliteter foregik Omklædninger og mekaniske Kunststykker, som ikke maatte udsættes for Tilskuernes Blikke.

Den næste Gang vi faa Bud om en Mysteriescene, er gjennem et Fragment af et »Opstandelsesspil«, som Filologerne af sproglige Grunde mene at kunne henføre til samme Aar-

hundrede som »Adamspillet«, altsaa det tolvte, men som ikke desto mindre betegner et stort Skridt fremad i scenisk Udvikling. Stykket, der som dets Forgænger er fransk, har den Ejendommelighed, at Rubrikerne ere affattede paa Vers og i Folkesproget, ikke paa Latin og i Prosa som Adamspillets, og det indledes med en Beskrivelse af Scenen, der viser et betydeligt fyldigere Udstyr med langt flere Lokaliteter end den nys beskrevne Ordning. Den indledende Beskrivelse lyder i Oversættelse saaledes: »Paa følgende Maade fremsige vi den hellige Opstandelse. Først opstille vi alle Stederne og Husene [*les mansions* ɔ: Husene, Lokaliteterne]; først Krucifixet og saa Gravstedet. Et Fængsel maa der være til at fængsle Fangerne i; paa denne Side skal Helvede anbringes og Husene paa den anden Side, og saa Himmelen. Og i Baasene [*les estals* ɔ: Logerne, Afdelingerne, ensbetydende med *les lieux*] først Pilatus med sine Vassaller; seks eller syv Riddere skal han have. Caiphas skal være i den anden; hos ham Jøderne. Saa Joseph, han fra Arimathia. I det fjerde Sted skal være Hr. Nikodemus. Enhver har hos sig dem, der hører til ham. I det femte Christi Disciple. De tre Marier skulle være i det sjette. Der skal sørges for, at Galilæa anbringes midt paa Pladsen. Emaus skal ogsaa laves, hvor Jesus blev forraadt i Herberget. Og naar Folk alle er komne til Sæde og naar der er skaffet Ro til Veje paa alle Kanter, saa skal Hr. Joseph, han fra Arimathia, komme hen til Pilatus og sige til ham:«

Nu følger Dialogen, der af og til afbrydes med lignende forklarende Bemærkninger, alle affattede paa Vers.

Af ovenstaaende Beskrivelse faar man, synes det mig, et klart Billede, baade af denne enkelte Scene og af Udviklingen fra Adamspillets, skjønt det rigtignok maa indrømmes, at de hidtidige Fortolkninger have været alt andet end klare. Vi se her ligesom tidligere Himmelen og Helvede danne Yderpunkterne for den faste Baggrund. Vi tænke os vedblivende Helvede

til højre for Tilskuerne. Dets Udseende og Indretning er ikke beskrevet. Theatret synes nu imidlertid helt løst fra Kirken og i Stedet for den Baggrund, som Kirkefaçaden dannede, faa vi en Række Loger eller Huse (*estals*, *mansions*, *lieux*), i hvilke en Del af Hovedpersonerne sidde, omgivne af Statister. Lige ved Siden af Helvede er et Fængsel, et Fangetaarn; denne sceniske Lokalitet ville vi gjenfinde i senere Mysterier, hvor det ligeledes anbringes ved Siden af Helvede, og i tæt Forbindelse dermed anvendes som Helvedes Forgaard, det Sted, hvor de udøbte Sjæle pintes. Efter Fangetaarnet komme seks Lokaliteter, hvis Udseende ligesaa lidt som alt det andet beskrives, men som efter Udtrykket *estals* at dømme maa antages at have været en Art Loger, opbyggede i Række ved Siden af hinanden, saa at de danne som en Bagvæg til den hele Scene. I disse Loger sidde først Pilatus, saa Caiphas, det vil sige i de to Loger nærmest Helvede, medens de tre Marier og Disciplene sidde i de to Loger nærmest Himmelen, der i dette Skuespil er traadt i Stedet for Paradisets Have og som altsaa afgrænser Baggrundsvæggen til venstre. Vi behøve ikke at forestille os denne Baggrund af forskjellige Lokaliteter som en ganske regelmæssig, lige afstreget Væg, tværtimod stemmer det bedre med senere Tiders Opførelsesmaader at tænke sig den som en uregelmæssig Bue udenom den egenlige Skueplads, *la place*, som den kaldes her i Beskrivelsen.

Ogsaa paa denne Plads, som altsaa ligger foran og imellem den faste Bue af Bygninger, se vi en betydelig Udvikling foregaaet.

Her fremstilles i Midten *Galilæa*, hvor Jesus efter Opstandelsen viste sig for Disciplene. Mulig er denne Stad fremstillet ved en Jordhøj, forestillende det Bjærg, paa hvilket Christus efter Marcus' Evangelium viste sig[1], snarere maaske

---

[1]) Marc. Ev. 28, 16.

ved den Sø, ved hvilken han ifølge Johannes-Evangeliets[1]) mere dramatiske Fremstilling stod og bivaanede Disciplenes Fiskedræt. Thi *Søen* bliver senere et meget yndet Virkemiddel paa Middelalderens Scene. Endvidere fremstilles Værtshuset i *Emaus*, sandsynligvis blot som et Bord og nogle Bænke eller Stole. Dog om begge disse Steders Indretning vides intet positivt; de Optrin, der skulde foregaa i Galilæa og Emaus, ere gaaet tabte og det fragmentariske Manuskript giver ingen yderligere Oplysninger. Endelig have vi paa Skuepladsen Christi Kors, fast plantet i Jordbunden, thi Legemet hænger derpaa, og et Stenmonument til Gravlæggelsen[2]). Begge Dele tyde paa, at Skuepladsen har været paa den faste Jord og ikke paa nogen Træestrade. Hvor Korset og Graven have været anbragte, er ikke nærmere betegnet. En senere Plan over et tysk Spil fra 15de Aarhundrede, offentliggjort af *Mone*[3]), viser os begge disse Sætstykker tæt ovre mod Himmelens Side, Korset nærmest.

Vi lære af dette Stykke: I) at Skuepladsen nu har løsnet sig fra Kirken; II) at i Stedet for Kirkefaçaden er traadt en Række faste Bygninger, en Art Stillads altsaa, afdelt i Loger, hvor Personerne sætte sig inden Stykkets Begyndelse; III) at den egentlige Skueplads beplantes med forskjellige under Forestillingen brugelige Sætstykker og Lokaliteter. Vi formode endelig, at de onde Personer placeres til højre for Tilskuerne paa Helvedsiden, hvad der paa Adamspillets Tid vilde have været paa Gud Herrens venstre Haand, medens de gode Personer og Himmelen ere paa Guds højre og Tilskuernes venstre Haand.

De to følgende Aarhundreder give os næsten ingen Op-

---

1) Joh. Ev. 21, 4 ff.

2) Joseph siger: »Jeg har her et smukt Monument, af Sten er det gjort og ganske nyt.«

3) Schauspiele des Mittelalters II, S. 154.

lysninger i Retning af Iscenesættelse. Den rige Samling af franske »Mirakler« fra fjortende Aarhundrede indeholder ingen Beskrivelser af de ydre Theaterforhold; kun af nogle faa Steder i Teksten kunne vi slutte os til enkelte Lokaliteters Tilstedeværelse og disse stemme alle godt med det Billede, vi hidtil have dannet os. Himmel og Helvede danne saaledes stadig de lige overfor hinanden liggende Yderpunkter[1]). Som tidligere omtalt spiller vor Frue en afgjørende Rolle i disse Stykker. Naar Knuden er haardest strammet »stiger hun ned« fra Himmelen med sine Engle og løser den. Det omtales derfor hyppig dels at hun »kommer ned fra«, dels at hun »stiger op igjen til« Himmelen. Vi maa her antage, at der fra den Loge, som forestillede Himmelen, har ført en Trappe eller Stige ned paa den plane Skueplads og at altsaa Baggrundsstilladsets Gulv nu har været noget højere end tidligere, hvor en saadan Nedstigning ikke omtales. Trapper af denne Art finde vi paa senere Afbildninger, førende dels til Himmelen, dels til andre af Logerne. Af forskjellige af Miraklerne kunne vi med Sikkerhed se, at der paa Skuepladsen har været anbragt en Sø med med Baad eller Skib og der er ingen Grund til at tvivle paa, at denne Sø har været veritabelt fremstillet med rigtigt Vand og en rigtig Baad. Meget stor har den derimod naturligvis ikke været. Om Scenens hele Udstrækning ved vi overhovedet intetsomhelst, men den har dog næppe i disse Perioder været synderlig stor. De Skuespil, vi kjende fra Tiden mellem tolvte og fjortende Aarhundrede have ikke overvættes mange Personer, Adamspillet atten, »Opstandelsen« tretten, en Del af Miraklerne ikke mere end ti eller tolv; andre naa dog op til

---

[1]) Se bl. a. Miraklet om »Kvinden, hvem Vor Frue bevarede for at blive brændt« hvor Fogden, der skal dømme den forbryderske Kone, siger til sine to Svende: »Gobin, skynd Dig, gaa og sæt mig frem for alt Moderen i Fangetaarnet *(la Gourdaine)*; og saa før Datteren over *paa den anden Side* til Paradis.«

mellem tyve og tredive og et enkelt, »Robert le diable«, til syvogfyrre. Hertil kom ganske vist en Del Statister, men det Rum et halvhundrede Mennesker optager, er ikke meget stort, navnlig naar det tages i Betragtning, at en Del af Personerne vare grupperede i de faste Loger, medens Handlingen foregik paa den flade Skueplads. Paa vore moderne Scener optræde hyppigt et Par hundrede Mennesker, ja undertiden langt mere uden at disse lukkede og af Kulisser og Sætstykker opfyldte Rum dog synes særlig overfyldte.

Gaa vi over til det femtende Aarhundrede, Mysteriespillenes sceniske Blomstringstid, da finde vi her meget bestemtere Holdepunkter, der fuldtud bekræfte vore Formodninger fra de tidligere Perioder. Ganske særlig oplysende er i denne Henseende en Afbildning af en Mysterieopførelse fra Midten af femtende Aarhundrede. Det yderst interessante Billede var oprindeligt Titelbladet til en Bønnebog og er udført af den særlig theaterkyndige *Jehan Fouquet,* den samme, til hvis Ledelse Theateropførelserne i Anledning af Ludvig den ellevtes Indtog i Tours blev betroede. Det har hidtil aabenbart ikke været kjendt af de forskjellige Lærde, hvis Værker om det middelalderlige Theater have været bestemmende for Anskuelserne om den sceniske Indretning, men er første Gang fremdraget af Hr. *Germain Bapst*[1]), der dog i sin Forklaring af dets Betydning aldeles ikke synes mig at have truffet det rette.

Billedet (Fig. 4) fremstiller en af de saa meget yndede Torturscener fra Mysteriet om den hellige Apolonia, et Skuespil, som desværre er gaaet tabt, men om hvis Existens vi vide Besked fra et Boghandlerkatalog fra femtende Aarhundrede. I Forgrunden af Billedet se vi Helgeninden ligge udstrakt paa en skraa Træflade, hvis øverste Ende hviler paa en Buk. To Bødler ere i Færd med at surre hende fast til dette Bræt og

---

[1]) Essai sur l'histoire du théâtre. Paris 1893, p. 33.

snære hendes Fødder sammen med en Voldsomhed, der ret



Fig. 4. Mysterieforestilling i det 15de Aarhundrede.
(Den hellige Apolonias Martyrium).

giver en Forestilling om, med hvilken Lidenskab den Art Scener udførtes. En tredje Bøddel, bevæbnet med en uhyre

Tang, slider Tænderne eller Tungen ud af Munden paa hende, medens en fjerde, øjensynlig ophidset af en Djævel, der bagfra hvisker ham i Øret, af al Magt trækker hende i det lange Haar. En femte endelig begiver sig bort i et Kostyme og med en Gestus, der lader ane en Scene, hvis Raahed ikke egner sig til nærmere Udmalen. Bag Baaren, hvor Apolonia pines, se vi Kejser Decius og Følge; han synes at lede Marterscenerne, medens en Retsbetjent med Stav i Haanden oplæser Dommen for det forsamlede Folk, der flokkes i Baggrunden.

Den hele Scene, hvor Handlingen foregaar, er en flad Jordestrade, hævet højst et Par Alen fra det omliggende Niveau og baaret af en Art Skansekurve af Vidiefletninger. Scenen skyder sig frem i en uregelmæssig Oval og begrænses i Baggrunden af en Række Loger, hvis Indretning og Rækkefølge synes ganske at svare til den tidligere beskrevne i »Opstandelsesspillet.«

Yderst tilhøjre, noget fremme, tilsyneladende omtrent i Mellemgrunden, er et mægtigt Dragehoved med aabent Svælg og store skinnende Øjne. Det er Indgangen til Helvede, saaledes som den sædvanligvis i denne Periode og den følgende fremstilledes. Af forskjellige samtidige Beskrivelser erfare vi, at dette Svælg kunde aabnes og lukkes. Saaledes hedder det i en Beretning fra 1437 om et Passionsspil i Metz: »Munden og Indgangen til Helvede i dette Spil var saare vel gjort; thi ved en Mekanisme aabnede og lukkede den sig af sig selv, naar Djævlene vilde gaa ind eller ud der. Og havde dette Hoved to store Øjne af Staal, som skinnede prægtigt.« Inde i Gabet se vi en Djævel med Dyrehoved og Knippel i Haanden. De andre Djævle derimod, som bevæge sig paa Skuepladsen og rimeligvis have haft Taleroller, bære ingen Dyremaske. Bag ved Dragehovedet og højere tilvejrs er placeret en mægtig, fantastisk udstyret Djævleskikkelse med mange Hoveder og Horn i Panden; i Haanden en Svøbe. Muligvis en Fremstilling af Helvedes Fyrste.

Bag ved denne Figur, hvis Opholdssted ikke er ganske klart, begynder det faste Træstillads, der i en Bue løber hele Baggrunden rundt og danner en lukket Væg for hele det Rum, det omslutter. Stilladsets hele Højde synes ikke at have været mere end seks til syv Alen og er omtrent paa Midten forsynet med et Gulv, saaledes at det danner som to Etager, af hvilke den underste, der er plan med Scenegulvet, dog ingen Anvendelse har haft[1]). Hvad dér nemlig kunde have foregaaet, vilde skjules af de paa Skuepladsen optrædende Personer. Den øverste Etage derimod er afdelt i Rum eller Loger med Skillevægge mellem hver og behængte med forskjelligartede Tæpper. Paa alle Logernes Bestemmelse er jeg ikke ganske klar. De Lokaliteter, de skulle fremstille, bero jo paa Stykkets Indhold og dette er os, som tidligere sagt, ubekjendt. Tydelig nok er imidlertid den yderste Loge til venstre, der forestiller en Del af Himmelen, hvor Jomfru Maria troner blandt Englene og ved en Haandbevægelse synes at ville stanse Apolonias skrækkelige Lidelser. Fra denne Afdeling fører en bred Trappe ned til Skuepladsen.

Billedet er saaledes afskaaret, at et lille Afsnit af en endnu en Loge ses til venstre for Jomfru Marias Opholdssted. Her har i saa Fald sandsynligvis Gud Faders Plads været. Til højre for Vor Frues Loge ses en Afdeling, der er optaget af Musikkorpset, bestaaende af et Orgel og seks forskjelligformede Lurer eller Basuner. I denne Loge ses endvidere, pudsigt nok, en mægtig Flaske og en Kurv, tilsyneladende en Madkurv; en Person bøjer sig frem fra det omgivende Draperi og rækker efter Flasken. Om heri skal ses et Bevis for, at de Musikanter, som nu kaldes Messingblæsere, allerede den Gang nærede den professionelle Trang til vaade Varer, hvorfor de nu beskyldes, tør vel næppe afgjøres.

---

[1]) Undtagen maaske som Omklædningsrum.

Den næste Loge, Midterlogen, viser os en tom, drapperet Tronstol, omgivet af Damer og Herrer. En lille Stige, der synes at være praktikabel og altsaa at kunne anvendes efterhaanden til alle de Afdelinger, der ingen fast Nedgang have, staar støttet op til Logeranden og antyder, at Stolen nylig er forladt. Her har aabenbart Kejserens Plads været. De to sidste Afdelinger, nærmest Helvede, er fyldt med Personer af begge Kjøn, mest dog af Kvinder. Hvilke Lokaliteter de have fremstillet er ikke klart.

Vort Billede giver os ikke Mysteriescenen i dens fulde Udfoldelse. Maaske for at sammentrænge Gjengivelsen har Tegneren kun anbragt et meget ringe Antal Loger i Baggrundsstilladset. Allerede »Opstandelsesspillet« havde flere og af samtidige Beretninger se vi, at det i alt Fald undertiden var Brug at indrette langt flere Afdelinger, saaledes i et Julespil, der opførtes i Rouen 1474 og hvor vi faa opregnet ikke mindre end fire og tyve forskjellige Lokaliteter, stadig med Paradis og Helvede som Yderpunkter.

Ligeledes har Udstyret sikkert hyppigt været en Del flottere end paa dette Billede. Ved den ovenfor anførte Forestilling i Rouen var »Paradis aabent og lavet som en Trone med Straaler helt omkring. Midt i denne sad Gud paa en smykket Stol og paa højre Side af ham »Freden« og under hende »Barmhjærtigheden«. Paa venstre Side »Retfærdigheden« og under hende »Sandheden«; og helt rundt om dem 9 Rækker Engle den ene over den anden«. De egentlige Mysterier, der behandlede Bibelen fra Ende til anden, krævede ogsaa et noget rigere Sceneri og navnlig en Del mekaniske Kunststykker. Maskinmesterens Kunst var derfor ikke ringe paaskjønnet i dette Aarhundrede. Dog er det væsentlig det næste, det sekstende Aarhundrede, som samtidig med Dramaets Forfald giver os den højeste Blomstring paa Sceneriets Omraade.

Vi ere saa heldige ogsaa fra denne Periode at have en Illustration, som skildrer Skuepladsen for en meget navnkundig Mysterieopførelse, Passionsspillet i Valenciennes 1547, som varede i femogtyve Dage og hvis Ry gik viden omkring. Gjengivelsen her i denne Bog (Fig. 5) er efter et Vandfarvemaleri[1]), der indleder Manuskriptet til Mysteriet og forestiller efter Haandskriftets Ord »le teatre ou hourdement pourtraict comme il estoit quand fut joué le mystere de la Passion Nostre Seigneur Jesus-Christ.«

Vi se paa dette Billede en ikke ubetydelig Udvikling foregaaet siden det femtende Aarhundrede. Principet er ganske vist det samme, det nemlig bag en flad Skueplads at angive de forskjellige Steder, hvor Handlingen efterhaanden bevæger sig, som Afdelinger i en fast Baggrund, der stadig er synlig for Tilskuerne. Men i Stedet for de tarvelige, kun med Tæpper drapperede Loger se vi hele Bygninger med Taarne og Tinder, med pragtfulde Porte, med Søjler og Trappeafsatser. Billedet har det store Fortrin for den tidligere Illustration, med hvilket det iøvrigt i kunstnerisk Interesse ingenlunde kan maale sig, at det har Inskriptioner, der for hver Afdeling angive, hvad de forskjellige Bygninger har betydet. Endnu bestandig afgrænser Helvede og Himmelen den hele Række af Lokaliteter. Helvede — yderst tilhøjre — er her en stor toetages Bygning, ind til hvilken fører et uhyre Dragehoved som paa Jean Fouquet's Billed. Hovedet er grelt bemalet med røde, grønne og brune Farver. Indenfor de store Buevinduer i Helvedes øverste Etage se vi to rødmalede Hjul, til hvilke to nøgne Syndere er fastgjorte. Bygningens Tind bevogtes af tre forskjelligt farvede ildsprudende Drager og over det hele rejser selve Hans Majestæt Lucifer sig overskrævs paa nok en sprudende Drage med pragtfuld krøllet Svans. Han synes

[1]) Gjengivet i Farvetryk i *Jullevilles* Histoire de la littérature française.

baaret af en Ildsøjle. Fra Helvede fører en Bro over til »Forgaarden«, indenfor hvis Fængselsvinduer vore udøbte Fædre stirre vemodigt ud, medens et Ildhav rejser sig bag Murene. En Kanon med opadvendt Munding ses paa Toppen af denne Bygning. Nu følge i en Række forskjellige jordiske Lokaliteter: »den gyldne Port«, »Bispernes Hus«, »Slottet« — en Slags stor søjlebaaret Baldakin, der springer meget langt frem paa Skuepladsen — »Jerusalem«, »Templet« — indrettet paa en lignende Maade som Slottet — og »Nazareth«, en Mur med Port, foran hvilken ligger en Plæne, ophøjet og afgrænset med Skansekurve. Endelig yderst til venstre »Himmelen« eller Paradis, der hviler paa en tredje baldakinagtig Bygning med Paaskrift »en Sal«. Himmelen er cirkelrund; i Midten troner Vor Herre, omgivet af de fire allegoriske Figurer, vi kjende fra Julespillet i Rouen. Bag Vor Herre er — som vi vide fra Manuskriptets Ord — »et Guldhjul, der uophørligen drejede rundt«, medens Engle ses svæve i den yderste Kreds. Ude paa selve Skuepladsen, der øjensynligt er en Jordterrasse, er gravet en Sø, ned i hvilken et ret stort Skib ligger fortøjet. Søen bærer Paaskriften: »Havet«. Iøvrigt er Skuepladsen tom, hvilket dog ikke udelukker, at der har været benyttet Sætstykker som Christi Kors, Nadverbordet og lignende. Tegneren har maaske med Vilje ikke medtaget disse praktikable Dekorationer, der rimeligvis skiftedes fra Dag til Dag efter Skuespillets Behov.

Betragte vi de foranstaaende Vidnesbyrd i Sammenhæng se vi en fortsat, fremadskridende Udvikling i samme Spor fra det tolvte til det sekstende Aarhundrde. Vi opdage intet Steds det mindste Tegn til den treetages, lodrette Stilladsscene, men faa rigtignok heller ikke det Billede frem, som nu er det almindeligt antagne, det, at Scenen laa som en uhyre stor firkantet Estrade (af Træ), bestemt til at ses fra alle Sider og med de forskjellige Bygninger spredte rundt om som Legetøjs-

huse paa et Bord og med Helved som en Art Forgrund og Himmelen som en højtopbygget Baggrund.

Vi se gjennem alle de forskjellige Beretninger og Billeder den egentlige Skueplads at være paa den bare Jord, som dog undertiden er dannet til en nogle Alen høj Terrasse støttet af Skansekurve. Formaalet med at højne Scenen var vel dels at give Tilskuerne bedre Udsigt til Scenen, for saa vidt de sad og stod paa den flade omgivende Jordbund og ikke havde opadstigende amphitheatralske Siddepladser, thi i sidste Tilfælde gavnede en Forhøjelse af Scenen ikke Tilskuerne[1]); dels at kunne indrette et Maskineri under Skuepladsen til Udførelsen af de forskjelligartede sceniske Kunststykker. Saaledes findes der i et Regnskab fra Opførelsen af »les Trois Doms« i Romans 1509 en Post paa 1 Florin 6 Sous, som seks Mand fik udbetalt for at grave en Gang fra Helvede til Paradis under Scenen. Og i Jean Michels »Opstandelsesspil« saa man »Jesus pludseligen og sindrigen at springe frem fra under Jorden ad en lille Trælem, der var *dækket med Jord*, hvilken lukkede sig uden at man lagde Mærke dertil«.

I den sidste Bemærkning have vi det tydeligste Bevis for, at Skuepladsen var af Jord og ikke en Træestrade; thi hvorfor tildække Trælemmen med Jord, hvis ikke den omgivende Scene ogsaa var Jordbunden selv?

Paa Jordterrassen opstilles de enkelte Sætstykker, som i hver Afdeling af Mysteriet komme til Anvendelse, men Skuepladsen er iøvrigt uden anden Dekoration.

Baggrunden, der oprindeligt dannedes af Kirken, se vi senere, da det blev Brug at Skuespillerne kostymerede drog i Procession til Festpladsen, opfyldt af en Række afdelte »Huse« eller Rum, hvor de ikke i Øjeblikket optrædende Personer var placerede. Disse Rum var endnu i femtende Aarhundrede

---

[1]) Sml. »Oldtidens Skuespilkunst« S. 129.

ikke andet end tarvelige Bræddeloger behængte med Gardiner og Tæpper og gav ikke ved deres ydre Udsmykning tilkjende hvad de i Stykket skulde betyde. Derimod var det undertiden Prologens Hverv at forklare for Publikum, hvad man havde tænkt sig ved disse Rum, eller ogsaa hængte man en Plakat paa hver Afdeling, der skriftlig angav Stedets Navn. Denne sidste Skik anvendtes blandt andet i et Mysteriespil i Rouen 1474, hvor det hedder i Prologen: »For at undgaa Kjedsomhed ville vi denne Gang tie stille om »Stederne«. I kan kjende dem af den Plakat, som I se hænge over dem.« [1]) En saadan Plakatophængning holdt sig langt ned i Tiden og det er denne, som Holberg spotter i sin »Ulysses von Ithacia« med det bekjendte: »Dette skal være Troja«.

Det sekstende Aarhundrede, som iøvrigt ikke forandrer Scenens Indretning, omformer i alt Fald i de store, kostbare Mysterieopførelser den tarvelige tæppebehængte Række Skillerum til store pragtfulde Bygninger, der dog til en vis Grad antyde ved deres ydre Gestalt den Ting, som de skulle forestille, ligesom vi ogsaa maa tænke os, at de faste Sætstykker og hvad dertil hørte have været rigere og mere naturalistisk udførte.

Ligesom det sekstende Aarhundrede saaledes betegner et betydeligt Fremskridt i Udviklingen af Skuepladsens Udsmykning, saaledes bragte ogsaa denne Periode de mekaniske Kunststykker, Maskineriet eller, som Datidens Theaterteknikere kaldte det i Frankrig, *les secrets,* op til en hidtil ukjendt Højde. Medens man hidtil havde nøjedes med lidt ildsprudende Drager, Helvedsvælg, der aabnedes og lukkedes og lignende, bemægtigede Maskineriet sig nu en Hovedpart af Interessen og udartede til rene Taskenspillerkunster, der nødes selv-

---

[1])
»Affin d'ennuy fuir nous nous tairons
Present des lieux. Vous les povez cognoistre
Par l'escritel que dessus voyez estre.«

stændigt som saadanne af det undrende Publikum. Derfor var ogsaa Maskinmesteren [1]) en saare vigtig Person, og til store Mysterieopførelser engageredes der endogsaa adskillige af dem, der hver havde sine »Hemmeligheder« at passe; saaledes var der ved et Passionsspil i Vienne 1510 ikke mindre end otte Maskinmestre.

Kunststykkerne vare ogsaa af den Art, at de kunde give Hovedbrud nok for flere end En. Ved den ovenfor omtalte Forestilling i Valenciennes 1647 saa man Engle flyve syngende i Luften og omstraalede af herlig Glans. Dette gik saaledes til, at de i Haanden holdt gyldne Stave, »som i Enden vare af Form som en Lampe, hvor udaf udgik den nævnte Flamme, naar man blæste en liden Smule i nævnte Stav.«

»Item,« hedder det videre om samme Forestilling. »ved Barnemordet i Bethlehem saa man Blodet udspringe af deres Legemer . . . Item ogsaa om Sathan, som bar Jesus, medens han krøb op ad Muren, vel fyrretyve eller halvtredssindstyve Fod i Vejret . . . Item ved Bryllupet [i Kana], hvor Vandet, som de skænkede i alles Nærværelse, blev forvandlet til Vin og hvoraf mere end hundrede Personer af Tilskuerne drukke, ligeledes ved Brødenes Mangfoldiggjørelse gav man til mere end tusinde Personer og blev der samlet tolv Kurve fulde deraf.« Moses tørre, golde Stav saas pludselig at skyde Blomster og Blade og omvendt visnede Figentræet synligt under Herrens Forbandelse. Ogsaa Solformørkelsen, Jordskjælvet og Gravstenens Sønderbrydelse fremstilledes paa en for de naive Tilskuere ganske mirakuløs Maade.

I en anden berømt Forestilling, »Apostlenes Gjerninger«, der spilledes i det gamle romerske Amphitheater i Bourges, som i den Anledning var omdannet efter de middelalderlige Scenekrav, forekom endnu mærkværdigere »Mirakler«. Man

---

[1]) *Le maître des secrets* eller *des feintes*, kaldtes han i Frankrig.

saa der mekaniske Kameler og Dromedarer. Et Skib fuldt af alle Slags Dyr kom ned fra Paradis og steg atter derop; Djævle og ildsprudende Uhyrer fløj i Luften, to Tigre kom op af Jorden for at følge Apostlene og forvandlede sig ved Hjælp af en Lem i Gulvet til Faar; Barnabas blev levende brændt paa Scenen, hvilket gik saaledes til, at »en kunstig Krop fuld af Ben og Indvolde« blev kastet paa Baalet, ved hvilket Kunstgreb man i alt Fald pirrede Publikums Lugtesans. Til at stikke Øjnene ud paa Sankt Mathæus havde man forfærdiget to kunstige Bor, der var saaledes indrettede, at Øjnene kom ud af dem efter Operationen og syntes at være trukket ud af selve Helgenens Øjenhuler. Simon Magus skiftede flere Gange Ansigt for Tilskuernes Øjne og en ildsprudende Slange snoede sig op ad en Eg. Stykket, der i alt varede fyrretyve Dage, er i Haandskriftet delt i ni Bøger og de praktikable Dekorationer synes at have været skiftet lige saa mange Gange. Til den sidste Opstilling fordredes blandt andet følgende »faincte«: »Der maa være et højt Taarn i Form som Capitolium, paa hvilket Symon Magus skal stige op for at flyve, og der skal komme en Skykulisse[1]), halv rund, for at tage ham bort i Luften; derpaa skal Skyen tages bort og vise nævnte Symon Magers Legem helt aabenbart; derpaa paa Sankt Peders Bøn skal han falde til Jorden og bryde sit Hoved og sine Ben . . . Halshugget skal Sankte Paul vorde, og skal Hovedet gjøre trende Spring og ved hvert skal en Kilde springe, af hvilke skal flyde Mælk, Blod og Vand.«

Endnu mange flere Kunststykker vise, dels at Maskinmesterens Post ikke var nogen Sinecure, og at de tekniske Hjælpemidler just ikke var saa ganske ringe, dels at Middelalderens Publikum mindre krævede en kunstnerisk Illusion, saaledes som den moderne Tid tilstræber, — thi hvor godt

[1]) Dette Udtryk bruges virkeligt; *une nue collisse* ɔ: en Sky, som glider paa Snore.

end disse Ting udførtes, kunde de dog aldrig i et Frilufts-theater, i Dagens klare Lys frembringe, hvad vi forstaa ved Illusion — end de ønskede at pirres ved en direkte Efterligning af Virkelighedens raaeste Detaljer, — derfor vilde de se rigtige Øjne hales ud af de pinte Martyrer — og at forbavses

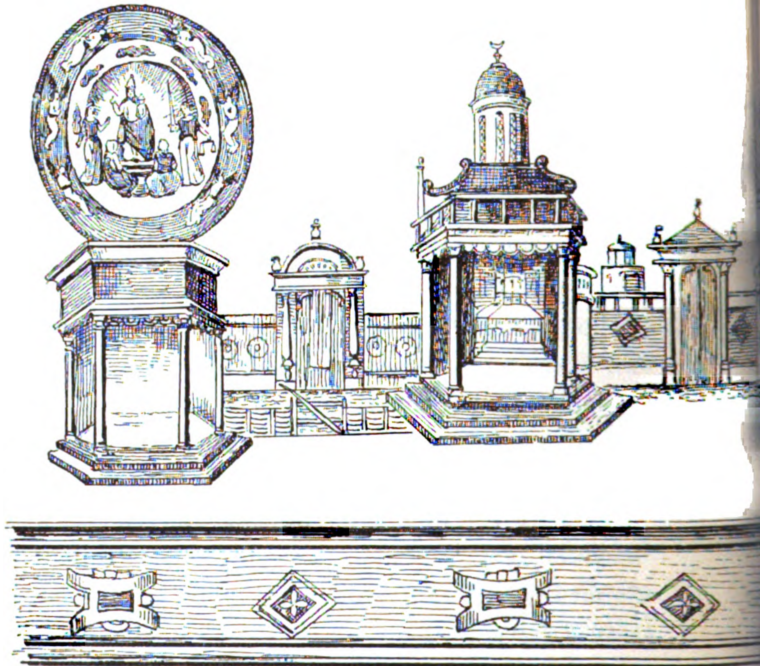


Fig. 5. Mysterieskuep...

ved den mekaniske Fingerfærdighed, som frembragte disse Efterligninger. I denne Henseende fjærner det middelalderlige Theater sig lige langt fra det gamle græske og fra Nutidens. Det græske har Rædsler nok, men lægger dem med ængstelig Sky for den altfor formløse Virkelighed altid udenfor Scenen, og selve Skuepladsen vedbliver at være et symbolsk, ophøjet uvirkeligt Sted. Vort moderne Theater, der fremstiller Drama-

scenerne som Billeder i en Ramme, kan dække over megen Uvirkelighed ved den Illusion, som vore Belysningseffekter og andre sceniske Virkemidler frembringer.

Vi erfare, at Tilskuerne undertiden, ganske som ved moderne Taskenspillerforestillinger, gribe kontrollerende ind i



sekstende Aarhundrede.

Scenens Hemmeligheder. De ønske ikke at leve sig ind i den Illlusion, at de se Vandet ved Bryllupet i Kana forvandles af Jesus til Vin, men forlange at smage om det nu ogsaa er rigtig Vin, og om Maskinmesteren har formaaet at gjøre Jesus Miraklet efter.

Selve den Ting, at Publikum saaledes sattes i Stand til at kigge Scenens Folk i Kortene, maatte naturligvis ødelægge

enhver kunstnerisk Illusion og viser tillige, hvilken tæt Forbindelse der var mellem Skuespillere og Tilskuere. Hvorledes Tilskuerpladserne vare indrettede, derom vide vi langt daarligere Besked end om Scenens Beskaffenhed. Da der ingen faste Theatre var, er det naturligt at antage, at Tilskuerrummet bestandig har rettet sig efter de stedlige Forhold og de større eller mindre Dimensioner, som Forestillingen i det hele krævede. Saa meget er imidlertid vist, at ved den ovenfor beskrevne Sceneordning lod det sig ikke gjøre, at Publikum samledes rundt om alle Skuepladsens Sider, saaledes som det af forskjellige Forfattere er blevet fremstillet.

Skuepladsen krævede en fast og ret høj Baggrundsbygning, der hindrede Publikum i at se fra i det mindste én Side. Tænke vi os Skuepladsen som en Rektangel, hvad vi iøvrigt ikke have noget Bevis for at den var, maa den ene af Siderne tænkes optaget af Baggrundslokaliteterne, medens Publikum altsaa har kunnet samles om de andre tre. Er Skuepladsen oval og Baggrunden bygget i en Bue, vil en endnu større Del være udelukket fra Publikums Syn. Endvidere krævede Maskineriet ganske utvivlsomt, at en Del Folk kunde arbejde i det skjulte, usete af Tilskuerne og alene dette Krav umuliggjør Theorien om de helt rundt om Scenen staaende Tilskuere.

Helt utænkeligt er det jo imidlertid ikke, at Scener kunne have været saadan indrettede, at Lokaliteterne lod sig se fra alle Sider, navnlig hvor der ikke krævedes et for indviklet Maskineri, men det maa fremhæves, at der hidtil intet positivt Bevis er ført for en saadan Ordning.

Ved de store, betydningsfulde Mysterieopførelser, der varede flere Dage, rejste man Tribuner paa flere Etager, enten lige over for eller rundt paa de tre Sider af Skuepladsen, men gjerne i nogen Afstand, saaledes at de plane Siddepladser nærmest Scenen var for det jævne Publikum, medens der i Tribunerne

var aflukkede Loger til Standspersoner. Ved den tidligere omtalte Forestilling i Vienne 1560 var der et toetages Stillads med 96 »Kamre«, der hver for sig kunde lukkes med Nøgle og som udlejedes for fire »Soldaler« Stykket. Over Tribunerne spændtes Solsejl til Beskyttelse mod Vind og Vejr; ellers var saavel Scene som Tilskuerplads ubedækkede og det hændte, at man af stærke Regnskyl eller andet Uvejr nødtes til at opsætte Forestillingen og maatte lade Publikum gaa med uforrettet Sag.

Flottere og rummeligere end noget andet Tilskuerrum synes dog det at have været, som Indbyggerne i Autun byggede i Aaret 1516 til Opførelsen af »Sct. Lazari Levned«. Selv om vi ikke ganske ville stole paa vor Hjemmelsmand, Juristen *Chassanée*, der i et latinsk Værk[1]) beskriver denne Theaterbygning, naar han paastaar, at den rummede ikke mindre end 80,000 Mennesker, fortjener hans Beretning dog Opmærksomhed, ikke mindst, fordi vi her se et Forsøg paa at efterligne den romerske Amfitheaterstil. Hans Skildring lyder som følger:

»Vi Hæduere [ɔ: Gallere, Franskmænd], vi have i det Herrens Aar 1516 opført et udmærket og pragtfuldt Amfitheater paa Sancte Lazarus Marken, som er midt i vor Stad. Det var af tilhugne Bjælker, forfærdiget med overordenlig Kunst paa Kirkens og Borgernes Bekostning. Der har aldrig været noget lignende i Frankrig. Theatret indeholdt 240 Celler i sin øverste Del, alle delte ved Træskillerum og beklædte med Tapeter. Der havde Kirkens Mænd, Adelige, Senatorer, Riddere, fornemme Herrer og Stadens Patriciere Sæde. I »*cavea*« eller den nedre Del vare Trin og Bænke saaledes indrettede, at Kredsen stadig forstørredes, efterhaanden som man kom højere op. Folket placerede sig der i Mængde, i Ly af Lærredsdækker, som skærmede mod Regn de siddende eller

---

[1]) D. Bartholomæi Chassanæi Burgundi: Catalogus gloriæ mundi. Genevæ 1649. Cit. af Jullev. a. St. I. 405.

staaende Tilskuere og Skuespillerne; disse spillede midt i *cavea* eller Theaterscenen og var skilte fra Folket ved en vandfyldt Grav og ved andre Hindringer. I dette Amfitheater kunde 80,000 Mænd samles uden Besvær og da Skuespillet var blevet kundgjort i Naboegnene, strømmede Tilskuerne til i næsten utallig Mængde. Forestillingen var fuldendt; den gaves til Ære for hellig Lazarus, Hæduernes Skytshelgen, hvis Liv, skrevet paa fortræffelige Vers, ikke af tom Forfængelighed, men til Guds og Sct. Lazari Ære blev saare levende og gratis [sic] fremstillet. Ogsaa tillod Gud, at der ved denne Lejlighed hverken hørtes Piben, Folkelarm, Spot eller Haanlatter. Det regnede om Natten; men om Dagen var det det skjønneste og klareste Vejr, man nogen Tid havde set.«

Som man vil se, er den gode Jurist ikke helt klar, thi snart forstaar han ved *cavea* den nedre Del af Tilskuerrummet, snart »Theaterscenen«, midt i hvilken Skuespillerne optræde (?). Scenens Indretning staar iøvrigt ikke omtalt og behøver ikke at have været cirkelrund, som den romerske Arena eller det græske Orkestra, men kan have haft den sædvanlige Baggrundsafslutning, i hvilket Tilfælde de amfitheatralske Bænke naturligvis ikke gik helt rundt. —

Til ovenstaaende Skildring af denne Tids Theaterindretning ere Exempler, som man vil have set, væsenligt hentede fra Frankrig, ligesom begge Billederne af henholdsvis det femtende og sekstende Aarhundredes Scene stamme fra dette Land. Fra andre Lande ere de samtidige Oplysninger nemlig langt sparsommere, ligesom vel i det hele Mysterieopførelserne ingensteds have naaet en saadan Blomstring som i Frankrig. Et Par enkelte ret ufuldkomne Planer fra Tyskland synes dog at tyde paa, at Ordningen her har været væsenlig den samme som i Frankrig. I det Rids, som *Mone* har offentliggjort i sin Bog »Schauspiele des Mittelalters«, se vi atter Helvede og Himmelen lige over for hinanden dannende Yder-

punkterne, medens en Række Bygninger ligge i en Bue indenfor. Det, som vi har vænnet os til at kalde den egentlige Skueplads, er temmelig tæt besat med forskjellige Lokaliteter, som de tre Kors og »das hailig grab« tæt op ad Himmelen, i Mellemgrunden Søjler, den ene til Christi Hudflettelse, den anden, pudsigt nok, til Hanen, der varsler Peders Fornægtelse. I Forgrunden et Hus til Nadveren; endelig ovre ved Helvede i samme Plan som dette »Kaivas Husz« og »Annas Husz«.[1]) En lignende, men meget mere kompliceret Indretning viser en Sceneplan fra et todages Paaskespil, der opførtes i *Luzern* Aar 1583. Efter Planerne udstilledes i Wien paa den internationale Udstilling for Musik- og Theatervæsen 1892 en Model, som forudsatte, at Scenen kunde beses fra alle Sider. Uden nøje Kjendskab til det gamle Luzernertorvs Areal, hvor Spillet opførtes, lader det sig næppe bevise, at Scenen har været indrettet som formodet paa hele Torvet, medens Tilskuerne havde Plads i de ud mod Pladsen vendende Vinduer og paa dertil indrettede Stilladser. Af Planen, som i mange Henseender er uklar, kan det nok synes, som om denne Ordning dog her har været brugt, men den lader sig ogsaa indordne under vor almindelige Theori. En formindsket og simplificeret Gjengivelse findes i *Rudolf Genée's* »Lehr- und Wanderjahre des deutschen Schauspiels«.

I *England* derimod have vi en decideret Afvigelse fra den almindelige Opførelsesmaade. Om denne sidste ogsaa har været kjendt i England, lader sig ikke afgjøre; men om de store Kollektivspils Udførelse foreligger der Vidnesbyrd, som vise en ganske særegen Sceneindretning.

Det var Skik, at Borgerne i den By, som vilde opføre et gejstligt Skuespil, fordelte de enkelte Afsnit imellem sig, saaledes at hvert Lav, hvert Gilde fik sit Enkeltspil at sørge for. De bestred saa Omkostningerne ved Udstyr, Scene, Kostymer

[1]) Se Mone, a. V, II, 157.

og alt, og der toges ved Fordelingen af de hellige Emner et ægte engelsk-praktisk Hensyn til, hvilke Betingelser hvert Haandværkslaug medbragte for at kunne bestride det materielle Udstyr. Saaledes overtog Guldsmedene Spillet om de hellige tre Konger, hvor Kroner og kostelige Juveler skulde anvendes; Syndfloden spilledes i to Afdelinger, og det første Spil af disse overtoges af Skibsbyggerne, fordi her Noah med Familie skulde bygge Arken; det andet Spil, som foregik paa Søen, spilledes af Fiskehandlere og Sømænd; Paaskemaaltidet tilfaldt Bagerne, medens Vintapperne naturligvis var selvskrevne til Brylluppet i Cana[1]).

Stilladserne, paa hvilke disse Spil opførtes kaldtes *pageants*[2]) og de enkelte Spil fik samme Navn. Et Øjenvidne, Archidiakonen *Rogers*, der døde 1595, har givet en ret anskuelig Beskrivelse af, hvorledes et Pageanttheater saa ud. Han skriver: »Aarstiden, de bleve spillede paa, var Mandag, Tirsdag og Onsdag i Pintseugen. Fremgangsmaaden ved disse Spil var, at hvert Selskab havde sit Pageant eller sin Afdeling, hvilke Pageants var et højt Stillads *(scafolde)* med to Rum, et højere og et lavere, paa fire Hjul. I det underste gjorde de sig i Stand og i det øverste Rum spillede de, idet det var helt aabent oventil *(on the tope)*, saa at alle Tilskuere kunde høre og se dem. Stederne, hvor de spillede dem var i hver Gade. De begyndte først ved Klosterporten *(the abay gates)* og naar det første Pageant var spillet, blev det rullet *(wheeled)* hen til det høje Kors foran Borgmesteren, og saaledes til hver Gade; og saaledes havde hver Gade et Pageant, som spillede for dem paa en Gang, indtil alle de Pageants, der var bestemte for den Dag, var spillede: og naar et Pageant var

---

1) Se i Miss *Toulmin Smith:* York Plays, den nøjagtige Fordeling af alle disse (48) Enkeltspil efter en Byskriverliste fra 1415. S. XIX ff.

2) Ordet forklares forskjelligt; almindeligt menes dog nutildags, at det er opstaaet af det latinske *pagina* i dets Betydning »Stillads«.

næsten ude, saa gik der Bud fra Gade til Gade, at de paa denne Maade saare ordenligt kunde derfra komme paa Plads, og alle Gaderne faa deres Pageants spillede for dem alle paa en Gang tilsammen; til hvilke Spil, for at se dem, der var stort Tilløb, og blev der ogsaa bygget Stilladser og Tribuner *(scafoldes and stages)* i Gaderne paa de Steder, hvor de bestemte at spille deres Pageants.«

Vi se af denne Beskrivelse, at Pageantscenerne havde nogen Lighed med de ambulante Marionettheatre: nederst et naturligvis tildækket Rum, hvor Skuespillerne klæde sig paa og hvortil de trak sig tilbage, naar de ikke spillede, øverst en aaben Scene, hvor Handlingen foregik. Hvor stort et saadant Stillads har været, derom have vi ingen Forestilling. At alt Sceneri her maa have været i højeste Grad primitivt, giver sig af sig selv. Skjønt der utvivlsomt har været anvendt megen Flid og Tid paa Indstuderingen af disse Stykker, og skjønt de brave Borgere og Haandværkere sikkert ikke have været knebne, naar det gjaldt at fejre deres Gud og hævde deres Stands Ære, saa bringe disse Spil os dog straks Shakespeares herlige Satire i »Skærsommernatsdrømmen« i Tanker, og vi se Bottom Væver og Snedkermester Snug rase paa Stilladset til deres Kaldsfællers Beundring.

De engelske Mysteriespil staa i og for sig, saa synes det mig i alt Fald, langt tilbage for de bedste franske Skuespil fra samme Tid og bære gjennemgaaende Præg af en tarveligere Oprindelse og en tarveligere Fremførelse. Vi høre heller ikke fra England Tale om den store Pragt i Iscenesættelse eller i Indretning af Tilskuerplads, som er det stadige Omkvæd paa Beretninger fra de mere betydende af de franske Forestillinger. Vi tage næppe fejl, naar vi antage, at de engelske Skuespil fra denne Tid gjennemgaaende have haft et jævnere Præg, en mere udelukkende folkelig Karakter end det øvrige Europas. Det er vistnok udenfor al Tvivl,

at England ved Siden af de omkringkjørende Pageant-scener ogsaa har haft større, mere festlige Scener i fransk Smag, hvor det hele Kollektivmysterium kunde opføres under ét, men nøjagtige Beretninger om saadanne foreligge i alt Fald ikke endnu. Vi vide dog, at visse Personer som de hellige tre Konger optraadte til Hest, hvilket fornuftigvis ikke kunde ske paa de høje Pageants, og enkelte Anmærkninger i Spillene vise hen til en Ordning, som ikke stemmer godt med de ambulante Scener. Saaledes i Coventry Samlingens Stykke om den sidste Nadver, hvor der staar: »Her træder Christus ind i Huset med sine Disciple og æder Paaske Lammet; og imidlertid skal det før nævnte Raad-Hus *(cownsel-house)* pludseligen aabnes og vise Biskopperne, Præsterne og Jøderne siddende i al deres Pragt, ligesom om det kunde være en Synode *(convocation)*«. Og længere henne, efterat Biskopperne have forladt Huset: »og saa skal det Sted, der Christus er i, skal pludseligen aabnes rundt om og vise Christus siddende ved Bordet og hans Disciple hver efter deres Rang o. s. v.«[1]) Det er godtgjort af den engelske Lærde *F. T. Ordish*, at denne Art af Skuespil fandt Sted i de gamle, fra den romerske Tid stammende Amphitheatre eller i nyere Efterligninger af disse.

Endnu skal blot mindes om, at de ambulante Pageants, der som store Vogne kjørte fra Gade til Gade og ligesom i en mægtig Procession gav Publikum et sammenhængende Skuespil, finde deres Sidestykke i Spanien, hvor de saakaldte *fiestas de los carros*, Vognspil eller -fester, var indrettede paa en lignende Maade. Om Spaniens middelalderlige Skuespil savne vi dog saa godt som enhver paalidelig Oplysning og hvad vi vide om disse Vognspil, stammer alt fra en senere Tid. Det er tidligere bemærket, hvorledes man i *Japan*[2]) kjender en Art Processionsspil, som i meget

[1]) A. W. Pollard: *English Miracle Plays*, XXVI.
[2]) Se *Oldtidens Skuespilkunst*, 55.

minder. om disse, den europæiske Middelalders Gademysterier. Heller ikke i Frankrig ere Processionsspillene helt ukjendte, men det var almindeligvis kun Tableauer, eller mimiske Mysteriescener, der fremstilledes fra Vognskuepladserne. I Chaumont holdes dog hvert femte eller sjette Aar en Fest til Ære for Johannes den Døber og ved denne Lejlighed opførtes i senere Aar i Tilknytning til Processionen en Række Skuespilafdelinger paa forskjellige Scener rundt om i Byen.

---

## IV.

*Skuespillerne i Mysterierne. Hvorfra de hentedes. De forskjellige Samfundsklassers Deltagelse. Børn og Kvinder som Skuespillere. Kontrakter og Straffebestemmelser. Strabadser og Farer ved Forestillingerne. Kostymer.*

Udsprungne af Kirken fik de middelalderlige Skuespil deres første Skuespillere fra selve Gejstligheden. Paa den Tid, da Mysteriespillene begyndte at opstaa og endnu helt op til deres Blomstringsperiode, existerede der ingen egentlig professionel Skuespillerstand. Jonglører og Minstreller gjennemstrejfede ganske vist Landene og foredrog deres Sange og Fortællinger, men dramatiske Forestillinger udførte af særlig dertil uddannede Folk, der betragtede Skuespilkunsten som deres Hovedbeskjæftigelse og deres Erhverv, kjendtes ikke før det femtende Aarhundrede.

Og selv om en saadan Stand havde existeret, vilde det næppe være faldet i deres Lod at opføre, hvad vi kalde de gejstlige Skuespil. Thi disse var og blev en Art religiøse Fester, og selv efter at de var helt løsnede fra Kirken, betragtedes de dog hverken som blot og bar Folkeforlystelse eller som en særlig Kunst, men deres Formaal og Anledning var bestandig Guds, Jomfru Marias og Helgenernes Forher-

ligelse, som Folket selv, og det alle Stænder, vilde bidrage til og ikke overdrage til en lejet Trup.

Selve Begrebet dramatisk Kunst existerede vel ikke en Gang for den middelalderlige Bevidsthed. For at afvende en Landeplage som Pest eller lignende, for at hædre Byens Helgen, eller for at ihukomme de store religiøse Mindedage som Pintsen eller Christi Himmelfart fremstillede man Scener af den hellige Skrift eller Episoder af Helgenens Liv »i Figurer«, men tænkte sig ikke dermed at øve en af de skjønne Kunster, men kun at gjøre noget Gud velbehageligt og endelig — men dette kom aldrig offentligt til Orde — at iværksætte en Fest, som var Folkets bedste Nydelse og som tilfredsstillede en almindelig Trang.

Man høre saaledes, hvorlunde den gode Stad *Seurre* i det femtende Aarhundrede opfattede den Ting, som vi vilde kalde at faa digtet et Drama og faa det spillet. Det er Mysteriedigteren selv, *André de la Vigne*, som beskriver, hvorledes hans Stykke om Sankt Martin blev til: »Til Guds, Jomfru Marias og denne By Seurres glorværdige Patron, Monseigneur *[sic]* Sankt Martins Pris, Hæder, Ære og Ophøjelse forsamledes i det Aar 1496, den niende Dag i Maj Maaned, Dagen før Christi Himmelfart, i Mester André de la Vignes Hus . . . [her følger Navnene paa »Komité'ens« Medlemmer] . . . hvilke forhandlede om at lade gjøre og forfatte et Register *[sic]*, i hvilket skulde nedlægges og forklares i Figurer *[par personnaiges]* Monseigneur Sankt Martins Liv, saaledes at ved at se det spille det gemene Folk lettelig vilde kunne høre og se, hvorledes den ædle Skytspatron for nævnte Stad Seurre i levende Live har levet fromt og helligt; hvilket Register blev gjort og forfattet, saaledes som det nu fremtræder, fem Uger efter nævnte Dag . . .«

Men om man ikke just opfattede sit Hverv som en Kunst, saa tog man derfor ikke Tingene mindre alvorligt. Man maa

ikke tro, at Shakespeares vittige Parodi paa de borgerlige Dilettantskuespil passede paa blot Normen af de middelalderlige Forestillinger. Der anvendtes tværtimod en overordentlig Flid og Omhu og indsattes en opofrende Kjærlighed paa disse Forestillinger. Vi se endnu den Dag i Dag, med hvilken Pietet de oberammergauske Bønderfolk gaa op i deres dramatiske Virksomhed; men denne var dog for intet at regne mod den Interesse, ja Lidenskab, som de gamle Mysteriedilettanter lagde for Dagen.

Alle Stænder gav deres Bidrag til Personalet, baade Adel, Gejstlighed og Borgere af alle Klasser. Vi træffe i franske Beretninger ikke faa Adelsnavne som Udførere af forskjellige Rollefag. Gejstligheden tog, som rimeligt var, meget livlig Del i disse Skuespil; ikke dog den højeste Præstestand, men mest Diakoner, menige Præster og Munke. Med særlig Forkjærlighed spillede de de mest ophøjede Roller, som Gud, Jesus og Jomfru Maria, og det gik saa vidt med deres Iver og Interesse for Skuespilkunsten, at deres gejstlige Forretninger tidt kom til at lide derfor. En Jacobinermunk fra Troyes bekjendte saaledes (Aar 1490), at han i syv Aar havde forsømt sit Embede for at indstudere og spille Jesus' Rolle i Passionsspillet.

Ogsaa Øvrighedspersoner, den højere Borgerstand og Jurister spillede hyppigt med, men det var alligevel Smaaborgerstanden, der ubetinget leverede det største Kontingent til Personalet. Vi have set, hvorledes i England de forskjellige Haandværkslaug delte de enkelte Partier af Mysterierne imellem sig og hver paatog sig at bringe sit Stykke til Opførelse; en saadan Deling fandt ikke Sted i andre Lande, men alle Stænder enedes om at fuldføre det hele Værk; en Barber spillede uden Undseelse sammen med en Adelsmand eller en Øvrighedsperson og man hører intet om, at nogen Klassestridighed er opstaaet deraf.

Kvinder optraadte som Regel ikke paa Middelalderens Scene, derimod mange Børn, der spillede Engle, unge Piger eller ogsaa de Børneroller, som hyppigt maatte forekomme i Stykker, der forfulgte Personernes Liv fra deres Fødsel til deres Død. De større Kvinderoller udførtes af halvvoxne Ynglinge, og man valgte med Flid saadanne unge Drenge, som endnu var skjægløse og saa godt ud og hvis Stemmer endnu ikke var i Overgang. Theatret kunde undertiden for saadanne nette Smaakaarsbørn blive et første Trin til en god Karrière udenfor deres Stand, som det ellers i den Tid var vanskeligt at stige op af. Saaledes berettes der om en Barberdreng, der i Metz gjorde stor Lykke ved Opførelsen af »Sankte Barbaras Liv og Lidelse« (1485). »Der boede den Gang i Metz,« saaledes staar der i Stadens Krønike, »en ung Barberdreng ved Navn Lyonard, som var barnefødt i Nostre-Dame d'Aix i Tydskland, men havde længe boet i Metz i Mester Hannes, Barberens, Hus, hvilken udførte den hellige Barbaras Rolle saa forstandigen og andægtigen, at flere Personer græd af Medfølelse; thi han viste saadan Talefærdighed og artige Manerer samt saa gode Miner og Bevægelser med sine Jomfruer, at det var behageligt for enhver og ikke muligt at gjøre det bedre. Og i saa høj Gunst kom han hos enhver, at der ikke var Adelsmand, Klerk eller Læg, som jo ønskede at faa nævnte Knøs for at føde og opdrage ham; iblandt hvilke der var en rig Enke . . . som vilde tage ham til sin Arving.«[1]) Barberdrengen foretrak dog en Kannik, som lod ham studere i Paris, hvor han blev magister artium og siden Kannik selv. Aaret efter var det imidlertid allerede tildels ude med Lyonards Renommée som Skuespiller, thi ak! hans Stemme var gaaet i Overgang. Han spillede da den hellige Catharina, »der dog

---

[1]) *Croniques de Metz*, id. Huguenin, p. 473. Cit. af Julleville a. V. II, 48.

ikke behagede Folk saa meget, fordi den nævnte Lyonard allerede havde skiftet sin Stemme noget«.

En sjælden Gang ere dog ogsaa Kvinder optraadte i Mysteriespillene. Metz har saaledes foruden den heldige Bartskærerdreng ogsaa en anden berømt Skuespillerinde at opvise, der endog optraadte i samme Roller. Vi vide i alt Fald, at hun spillede Sankta Catharina, thi det hedder i Krøniken: »Og den hellig Catharinas Rolle *(personnaige)* udførte et ungt Pigebarn, omtrent atten Aar gammel, hvilken var Datter til Dediet, Glarmesteren, og gjorde hun særdeles vel sin Pligt til Enhvers Behag og Fornøjelse. Dog havde nævnte Pige treogtyvehundrede Vers i sin Rolle og ikke desmindre kunde hun dem alle paa Fingrene; og talte denne Pige saa hastigt og ynkværdigt, at hun kom flere Folk til at græde og behagede hun enhver. Og i Anledning heraf blev denne Pige rigt gift med en Adelsmand, hørende til Metz's Lejetropper, ved Navn Henri de Latour, som fik Elskov til hende paa Grund af den store Fornøjelse, han fandt deri [nemlig i hendes Spil]«.

Skjønt dette Tilfælde ikke er enestaaende — i Passionsspillet i Valenciennes 1547 spillede endog fem unge Piger med — maa det dog betragtes som givet, at det kun er undtagelsesvis, naar Kvinderollerne ikke udføres af Mænd. Dette er saa meget mærkeligere, som Kvinderne tog livlig Del i de historiske Pantomimer og levende Billeder, som det i middelalderlige Byer var Brug at udføre ved fyrstelige Personers Indtog eller ved lignende Lejligheder. Og at Blufærdighedshensynene ikke var det, som hindrede Kvinderne i den theatralske Optræden ses tydeligt nok af de vovede Situationer, i hvilke de ved disse Festligheder viste sig. Saaledes ved Ludvig den 11tes Indtog i Paris (31te August 1461), hvor Damer blandt andet optraadte fuldkomment nøgne som Sirener, uden at nogen syntes at tage Forargelse deraf. Sandsynligvis maa vi

søge Grunden til Kvindens almindelige Udelukkelse fra Mysteriespillene i gammel Vedtægt og Vane. Oprindelig var jo nemlig Præstestanden de eneste Skuespillere, og Kvindernes Optræden var derfor i Følge Sagens Natur utænkelig. Senere var Øjet og Øret vænnet til at se Mænd optræde i Kvinderoller og man faldt da kun sjældent paa at forsøge den Reform, som laa i at lade det andet Kjøn komme til Orde. Først Renæssancen, og i visse Lande endda først en endnu senere Periode, brød med denne Skik.

Det tidligere middelalderlige Drama fra tolvte til fjortende Aarhundrede krævede intet overvældende Personale; de tyve til tredive Mennesker lod sig forholdsvis nemt regere og skjønt de sceniske Anmærkninger bære Vidnesbyrd om, at man ogsaa i denne Periode tog sig Sagen meget alvorligt, træffe vi dog ikke før de store Mysteriers Tid de detaljerede Bestemmelser og strænge Love, vedrørende de Spillendes Forhold til Indstuderingen, som bandt de ivrige Dilettanter med faste Baand til det en Gang paabegyndte Arbejde. Femtende og sekstende Aarhundredes Mysterier krævede som oftest en kolossal Mængde Agerende. To til trehundrede Roller, foruden Statister og Musikere var ingenlunde ualmindeligt og enkelte naa op mod de femhundrede, saaledes det berømte »Apostlenes Gjerninger«, der af rigtige Taleroller have ikke mindre end firehundrede og fireoghalvfems, som fordeltes paa følgende Maade: i Paradis var der 32 Personer, i Helvede 19; der var 13 Apostle, 7 Diakoner, 43 Disciple, 4 Fættere til Jomfru Maria, 5 Maria'er, 10 Enker, 11 andre Kvinder, 5 Jomfruer, 18 Piger, 8 Kejsere, 11 Konger, 5 Dronninger, 14 Dommere, 19 Prokonsuler, 44 Riddere, 23 Væbnere, 63 Jøder i Synagogen, 44 almindelige Borgere, 15 Filosofer, 5 Magikere, 6 Biskopper, 14 Skriftkloge, 9 Tyranner ɔ: Bødler, 8 Fangevogtere, 9 Sendebud, 15 Syge, 9 Tiggere og Fanger, 3 Sømænd, 2 Vognmænd og 1 Smed.

Hvor stor end den fælles Interesse og Iver kunde forudsættes at være, var det dog naturligt, at en saa enorm Trup maatte bindes med strænge Bestemmelser, hvis man vilde vedligeholde en god Orden og en sømmelig Alvor ved Prøver og Forestilling.

Et Udvalg af Byens bedste Mænd paatog sig at fordele Rollerne efter bedste Skjøn og blandt dem, som kunde anses for skikkede til at spille i et Mysterium. Og enhver, der antoges som Medspillende, maatte sværge paa Evangeliet, at han vilde underkaste sig de ledende Mænds Bestemmelser og forpligte sig til at fuldføre det paabegyndte Værk efter bedste Evne. Undertiden indgik man paa en højtidelig Kontrakt med detaljerede og strænge Straffepunkter. Det laa i de Overordnedes Haand at idømme Bøder for Overtrædelse af Lovene og Bødens Størrelse var bestemt i Kontrakten. Det var saaledes strafbart uden Tilladelse, at forlade Theatret under Forestillingen — man maa erindre, at denne varede Dage i Rad — ligeledes var det forbudt, at Skuespillerne samledes før, under eller efter Prøverne for at drikke; de maatte nøjes med det Maaltid, som tildeltes dem af de Overordnede, og dette maatte nydes paa Stedet.

Det vil forstaas, at der hørte en sjælden Iver, Pietet og Energi til at udholde disse Indstuderinger, der varede i Maaneder, ja halve Aar, hvor det, der var at lære for de store Rollers Vedkommende var som hele Bøger og hvor Hukommelsen ikke understøttedes af nogen Sufløר. Vi saa, at den unge Pige fra Metz havde 2300 Vers at lære udenad, det vil sige omtrent saa meget som et helt moderne Skuespil. Og visse Christusroller naaede endog op til henimod det dobbelte.

Enkelte Roller blev ganske vist fordelte paa to Hænder, men Formaalet med en saadan Fordeling var dog ingenlunde

at mindske Besværlighederne for hver især. Grunden til en saadan dobbelt Besætning var en helt anden.

Det forlyder, at der til vort kgl. Theater for en Del Aar tilbage blev indleveret et Stykke i én Akt, som omhandlede Moses begivenhedssvangre Liv fra hans første spæde Barndom i Sivkurven paa Nilen, indtil hans Død som Olding. Den daværende Censor (Molbech) fraraadede Stykkets Antagelse, idet han navnlig gjorde opmærksom paa de store Vanskeligheder, som Stykket frembød for Fremstilleren af Hovedrollen.

Saadanne Vanskeligheder afskrækkede imidlertid ikke det gamle gejstlige Skuespils Dramaturger. Tiden yndede just at opføre Stykker, hvor Helten begyndte som Barn og endte som Olding og i saadanne Tilfælde var det, at man benyttede flere Skuespillere, en Dreng, en Yngling, en gammel Mand, til den samme Person. I visse Skuespil staar det ligefrem angivet, naar Skiftet skal foregaa. Saaledes i det store Kollektivmysterium »*det gamle Testamente*«, hvor der efter en Scene mellem Abraham og Isaac staar i Anmærkningen: »Her ender den lille Isaac«. Og længere henne: »Store Isaac begynder«. Og om Joseph paa samme Maade efter hans Komme til Ægypten: »Her ender den lille Joseph«. Og lidt efter: »Joseph den store begynder«.

Det var dog ikke alene Rollernes Størrelse og de mange trættende Prøver, der gjorde Arbejdet besværligt; ogsaa rent fysisk kunde Udførelsen være anstrængende, ja ligefrem livsfarlig. Navnlig i Passionsspillene var Christusfremstilleren udsat for adskillig Overlast, og alle de pinte Helgener maatte bestandig være beredte paa en eller anden alvorlig Legemsbeskadigelse. Det er allerede omtalt, hvorledes Forfattere og Publikum enedes om at finde Behag i Udmalingen af Torturscener og skjønt Bøddelfremstillerne var nøje instruerede om, bestandig at mindes, at de kun agerede, kunde deres kunst-

neriske Iver dog undertiden rive dem for langt med og bringe dem til at forveksle Illusion med Virkelighed.

Christusfremstillerne var bestandig værst farne, og vi høre ogsaa om mange Uheld i denne Rolle. Selve den Ting, at hænge nøgen paa et Kors — i dette Tilfælde iagttoges nemlig som oftest en stræng historisk Kostymetroskab — og i denne Stilling at deklamere tre til firehundrede Vers, krævede i og for sig en kraftig Konstitution og en ikke mindre kraftig Begejstring for den dramatiske Kunst. Det var da heller ikke alle og enhver, der kom godt fra dette Experiment. I Byen Metz's Krønike, der har forsynet os med saa mange værdifulde Oplysninger om Tidens Mysteriespil, findes ogsaa Beretninger om de Farer, som Skuespillerne tidt var udsatte for. Det hedder saaledes i en Redegjørelse for Passionsspillet Aar 1437: »Og Guds Rolle spillede en Præst ved Navn Hr. Nicolle fra Neufchâtel i Lothringen, hvilken den Gang var Sognepræst ved Sankt Victor i Metz. Og geraadede samme Præst i stor Fare for sit Liv og troede, at han skulde dø, da han hang paa Korsets Træ, thi han fik saaledes hjærteondt, at han vilde været død, om han ikke var bleven hjulpen. Og blev det bestemt, at en anden Præst blev hængt op i hans Sted for at udføre Guds Rolle, og var denne Præst da en af Bødlerne og Tyrannerne i samme Skuespil. Men ikke desto mindre gav man hans Rolle til en anden og han fremstillede Korsfæstelsen for den Dag. Og næste Dag var Sognepræsten til Sct. Victor kommet til Kræfter igjen og udførte Opstandelsen og spillede saare tappert sin Rolle.«

I samme Forestilling var ogsaa Judas nær kommet galt afsted. Om dette Uheld berettes der: »I nævnte Spil var ogsaa en anden Præst, som hedte Hr. Jehan de Missey og var Kapellan i Mairange, hvilken udførte Judas' Rolle; men fordi han hængte for længe, faldt ligeledes han i Besvimelse og var mestendels død, thi Vejret gik fra ham; hvorfore han

ilfærdigen blev tagen ned og bragtes hen til et andet Sted i Nærheden for at gnides med Vineddike og andet saadant, som kunde bringe ham atter til Kræfter.«

Undertiden var disse Ulykkestilfælde af lettere, men derfor ikke mindre illusionsforstyrrende Karakter. I Skuespillet »Sct. Pauls Omvendelse«, der i sekstende Aarhundrede opførtes i Basel, anvendte man baade Torden og Lynild. Tordenen i Himmelen lavede man *»mit Fassen so voll Steine umgetrieben wurden«* og den voldte ingen Skade. Men om Lynilden, der skulde gjøre Paulus blind paa Vejen, hedder det i Beretningen: »Borgmesteren af Brunn spillede Paulus, og Balthasar Hahn Vorherre i en rund Himmel, ud fra hvilken skjød en Lynstraale, en Ildraket, saa at Paulus, da han faldt af Hesten, fik sine Bukser brændte.«

Den megen Ild og Fyrværkerkunst, som anvendtes baade i Himlen og navnlig i Helvede afstedkom i det hele ikke faa Uheld, og Djævlefremstillerne, der bestandig maatte krybe ud og ind af det frygtelige ildspyende Dragesvælg, havde det som oftest hedt nok og fik ikke sjældent en ubehagelig Forsmag paa det rigtige Helvede at prøve. Saaledes gik det blandt Andre Satan selv i »Sct. Martinspillet« i Seurre (1496), thi »da han vilde krybe ud af sin hemmelige Udgang under Jorden, tog Ilden fat i hans Klædning omkring Bagen, saa han blev heftig forbrændt; men han blev saa snarligen hjulpen, afklædt og atter paaklædt, at han uden at lade sig mærke med noget kom og spillede sin Rolle og derpaa trak sig tilbage til sit Hus.« Næste Dag gjorde han paa en ret vittig Maade sin Undskyldning for Publikum, idet han indledede sin første Replik til Lucifer med følgende lille Apostrofe:

Malle mort te puisse avorter
Paillart, fils de putain cognu

Pour a mal faire t'enorter
Je me suis tout brulé le cul.[1])

Var imidlertid Besværlighederne og Anstrængelserne store ved disse Forestillinger, maatte der sættes megen Taalmod, megen Resignation og megen Energi ind før Maalet kunde naas, saa var til Gjengæld ogsaa Glæden og Stoltheden ubegrænset hos de flittige Dilettanter, naar den store Dag oprandt, da deres Arbejde skulde vises frem for de undrende og spændte Medborgere. Og det ikke alene for dem, der havde de store betydningsfulde Roller, som paa en Dag kunde gjøre dem berømte i mange Miles Omkreds og bringe Nabobyerne til at sende Bud efter dem, naar deres Tur kom til at opføre et Mysterium. Ogsaa de mindre Rollehavende levede i én Stoltheds Rus. Men var det ikke ogsaa en unævnelig Fryd for en ganske almindelig Skomager i otte Dage at kunne føre sig som Kejser, gaa i de pragtfuldeste Klæder, med Krone paa Hovedet og skinnende Smykker paa sin Krop og følges af hundrede Svende, klædte i hans — den uselige Skoflikkers — Farver!

For Middelalderens Folk, der barnligt-lidenskabeligt elskede de brogede kostbare Stoffer, var Kostymernes dyre Pragt ikke den mindste Tillokkelse ved Skuespillene og det baade for Tilskuere og Agerende. Man gik endogsaa saa vidt i sin Omhu for, at alt blev rigt og straalende for Øjet ved disse Forestillinger, at selv Tiggere, Tjenere og andre tarvelige Personer i Stykket undertiden udstyredes med næsten lige saa kostbare Dragter, som Konger og Fyrster.

At Glæden ved at klæde sig ud ofte blev til barnagtig Forfængelighed, og Stoltheden ved at være saa fin undertiden til latterlig Anmasselse, det kan ikke undre. Navnlig blev

---

[1]) »Gid den slemme Død maa komme over Dig, Du liderlige Fugl, Du Horesøn. For at opmuntre Dig til at gjøre ondt, har jeg ganske brændt min Bag.«

dette vel Tilfældet i Mysteriernes senere Tid, hvor Vægten lagdes nok saa meget paa den ydre Pragt, som paa den fromme og nøjagtige Gjengivelse af de hellige Skuespil. *Bonaventure Despériers*[1]) giver os i en lille Anekdote Bevis for, at allerede den Gang blandt disse naive Skuespillere den Type var opstaaet, som nu sjældent savnes ved noget Theater, den, som i Kraft af en urokkelig Tro paa sit distingerede Ydre altid mener sig selvskreven til at spille de højeste Rangspersoner og saare nødig stiger ned til at fremstille ubetitlede Roller. I Despériers' Beretning er det en Barber, som er betaget af denne Mani. Han spiller altid Konger, Fyrster eller i det ringeste højfornemme Adelsmænd. I Mysteriet »Apostlenes Gjerninger« skulde han nu have den Ære at udføre »Kongen af Ostindiens« Rolle. Han sad allerede paa sin Trone i fuldt Skrud, med Sceptret i Haand og »udfoldende saa stor en kongelig Majestæt, som nogen Barber kan gjøre det.« Men i samme Stykke skulde den paa Frants den førstes Tid berømte Farçør *Pontalais* fremsige Prologen. Pontalais, der kjendte Barberens Svaghed, traadte nu frem for Publikum, sagde sin lystige Indledning og endte med at kundgjøre om sig selv, at hvor ringe en Person han end kunde synes at være, saa havde dog Kongen af Ostindien raget hans Skjæg de hundrede Gange. Her pegede den ondskabsfulde Komiker paa den i sin Højhed tronende Barber, der ikke vidste, hvor han skulde skjule sig for Tilskuernes glade og forstaaende Latter.

De kostbare Kostymer maatte den Agerende hyppigst selv bekoste. Var han ubemidlet, blev Byrden lagt paa et Par af hans rige Medborgere, som ikke spillede med. Dragter til den store Masse af Komparser, som dannede Kongernes Følge og lignende, skaffede man sig ved Laan. Navnlig viste Gejstlig-

---

[1]) Fransk Renaissanceforfatter, død 1544.

heden sig tjenstvillig til Udlaan af Messesærker, Kutter, Præstekjoler og alle mulige kirkelige Klædningsstykker, for hvilke der altid var stor Brug i Mysterierne, idet ikke alene gejstlige Personer optraadte deri, men ogsaa Gud, Profeterne, Ypperstepræsterne og andre historiske Personer med religiøst Præg benyttede det gængse kirkelige Kostyme.



Fig. 6. Middelalderlige Kostymer til et græsk Sujet.
(Helenas Rov og Trojas Indtagelse.)

I det hele taget var det en staaende Grundregel, at alle Stykker paa hvad Tid eller i hvad Land de end tænktes at foregaa, spilledes i Middelalderens *samtidige* Dragter, et Princip, der vel nok væsentlig fulgtes, fordi man intet Kjendskab havde til svundne Tiders Kostymer, og ikke faldt paa, at et saadant kunde indføres. Vi se ogsaa Datidens Malerkunst gaa frem efter de samme Regler i sine bibelske eller historiske Motiver.

Theaterkostymet har saaledes i denne Periode ingen Historie, eller rettere, dets Historie falder sammen med Tidens almindelige Kostymehistorie. Dog fortjener enkelte Særegenheder, navnlig ved de engelske Dragter, Omtale, da de give et ganske godt Indblik i den naive Udstafferingslyst, som var Mysterieskuespillerne egen. Vi have om de engelske Kostymer særlig gode Efterretninger, fordi en Del Laugsregnskabsbøger med udførlige Notitser om de anskaffede Klædningsstykker ere bevarede, men vi tør ingenlunde af disse drage den Slutning, at man *overalt* har benyttet samme Slags Kostymer som i England. Vi maa tværtimod tro, at Frankrig gjennemgaaende har vist en mere udviklet Smag og mindre smaaborgerlig Enfold end den, der viser sig i det engelske Kostymevalg. Interessante ere de engelske Dragter ikke mindst, fordi de vise, hvilken tæt Forbindelse, der var mellem den kirkelige Billedkunst og den kirkelige Fremstillingskunst. Hvilken af dem, der har efterlignet den anden, er ikke godt at eftervise; men vist er det, at ved at læse om alle de brogede Dragter med deres stærke Farver, deres Forgyldning og mange grelle Paafund, ser man tydeligt for sig de gamle guldskinnende Kirkemalerier og den bemalede religiøse Træskulptur.

Særlig udpræget var *Christi* Dragt. Han bar en Kjortel af hvidt Lammeskind med lange Ærmer, der endte i »Hænder«, det vil altsaa sige, der gik i ét med et Par hvide Handsker. Brugen af Handsker er iøvrigt fælles for næsten alle Personer. Denne Kjortel var bemalet — formodentlig, som *A. Ebert*[1]) mener, med symbolske Tegn — og rigt forgyldt. Et Bælte holdt Kjortelen sammen om Livet. Paa Fødderne havde han røde Sandaler og paa Hovedet en forgyldt Paryk, sandsynligvis for at antyde Glorien, som jo ogsaa Tidens Malere og Billed-

[1]) A. Ebert: Die englischen Mysterien S. 62.

skjærere fremstillede ved Forgyldning. En lignende Paryk bar ogsaa *Apostlene.*

Mindre Stads synes man at have gjort af *den hellig Aand,* der — ligesom Falstaffs berømte Modstandere — optraadte i Dvælgsklæder *(buckram)*, derimod var *Englene* i smukke hvide Messeskjorter med store Vinger paa Ryggen (sml. Fig. 4).

Blandt de mindre ophøjede Figurer i Passionsspillene maa vi mærke os *Herodes.* Gjennem Korstogene var den Forestilling bleven bibragt Middelalderens folkelige Bevidsthed, at Hedninger og »Saracenere« var og altid havde været identiske. Man søgte derfor at give Hedningefyrsten et tyrkisk Præg ved at give ham en Krumsabel at bære paa samt vide østerlandske Bukser. Iøvrigt udfoldede han en fyrstelig Pragt i Silkeklædning, med forgyldt Hjelm og Scepter i Haanden.

De *jødiske Ypperstepræster* var som gejstlige Personer iklædte det almindelige biskoppelige Skrud, i hvilket, som tidligere nævnt, ogsaa Vorherre selv optraadte.

Endvidere gjordes der en tydelig Kostymeforskjel paa de »hvide« og de »sorte« Sjæle, som optraadte ved Dommens Dag. De hvide Sjæle var klædte i hvidt Skind som Christus, medens de sorte bar en Dragt af sort og gult Lærred, der tydeligt angav de Helvedes Flammer, for hvilke de var bestemt.[1])

Mest karakteristisk og helt borte fra den dagligdags Dragt var dog *Djævlenes* Kostymer. Her tumlede Middelalderens Fantasi sig i sine barokkeste Former og fastslog for lange Tider et Billede af de onde Aander, som nu maaske forekommer barnagtigt, men ikke desmindre i sine Hovedtræk gaar igjen i de fleste, saavel billedlige som theatralske Forestillinger. Det almindeligste Djævleudstyr, som vistnok i det

[1]) En Reminiscens fra disse Mysteriekostymer finde vi i de Bodsdragter, som Kætterne blev iførte ved det 16de Aarhundredes Autodaféer.

væsentlige var fælles for alle mysteriespillende Lande, bestod i et tætsluttende Skindovertræk, der dækkede hele Kroppen undtagen Hovedet, og som gjerne forfærdigedes af Ulve- eller Kalvehuder, hvorpaa Haarene blev siddende. Denne Skindklædning bemaledes undertiden — navnlig vistnok til selve Djævlefyrsten Lucifer (sml. Fig. 4) — med uhyggelige dæmoniske Hoveder paa forskjellige Steder af Kroppen. Undertiden var det dog en Art Fjederham, der dækkede Djævelens Krop, eller som paa Figur 5, en grøntmalet, krybdyragtig Hud. Hovedet var for de talende Djævles Vedkommende vistnok i Reglen kun bemalet i forvredne, grelle Træk, medens de mere pantomimisk optrædende Djævle bar Masker af forskjellig Art, mest forestillende Dyrehoveder som Væddere eller Bukke; ogsaa Fuglehoveder forekomme. Som oftest var de hornede, med store Oxe- eller Bukkehorn. Fødderne vare omskabte til lange Rovdyrs- eller Fugleklør, hvorimod Hestehoven sjældnere forekommer. I Haanden bar de gjerne en Knippel, forfærdiget af udstoppet Tøj, til at prygle de gjenstridige Sjæle med; men de senere Tiders Smag for Fyrværkerieffekter erstattede ogsaa denne med hule Stokke, der var fyldte med brændbare Knaldstoffer, naar de da ikke ligefrem havde brændende Fakler, paa hvilke de kastede en Art Heksemel. Om Livet bar de undertiden store Koklokker eller Æselsbjælder, der gjorde et Helvedes Spektakel, ved deres mindste Bevægelse.[1])

Endnu maa det omtales, at en enkelt Art af Kostyme hyppigt anvendtes med fuld historisk Troskab, da nemlig, naar Figurerne efter Bibelens Ord skulde være *nøgne*. Man vil have set, at i »Adamspillet« var det ikke Tilfældet. Her bar Adam og Eva før Syndefaldet henholdsvis en rød og en hvid Klædning;[2]) men i senere Skuespil taler Tekstens Ord tydeligt nok for, at den samme Situation udførtes med

[1]) Sml. Rabelais' Pantagruel 4. Bog. Kap. XII.

[2]) Se S. 10.

al ønskelig Realisme.[1]) Christus selv fremstilledes før Korsfæstelsen helt nøgen og hang nøgen paa Korset. Ja, Afklædningsscenen gjordes endogsaa til et Numer af halvt komisk, halvt brutal Virkning. I *Grebans* tidt omtalte »Passionsspil« foregaar Scenen saaledes:

ANNAS YPPERSTEPRÆSTEN
siger:

Vi ville, at han [Jesus] skal klædes af, saa nøgen som en Regnorm. Og hverken for Bøn eller gode Ord maa I lade ham beholde, foroven eller forneden, store, middels eller smaa Klædningsstykker, hvormed han kunde skjule et eneste Punkt.

ORILLART.

I vil have ham saadan, som han kom fra Moders Liv?

JEROBOAM.

Netop.

Hvorpaa der lidt længere henne i en Anmærkning staar: »Her klæde de ham ganske nøgen.«

Denne besynderlige, realistiske Scenevirkning, der forekommer os i mildeste Form latterlig, men hyppigst raa og usømmelig, har næppe været opfattet paa denne Maade i hin Tid. Den hang nøje sammen med Middelalderens hele haandgribelige Maade at tage de sceniske Fremstillinger paa. De havde andre Begreber om kunstnerisk Illusion end vore, eller snarere, paa Omraader, hvor vi nøjes med en konventionel Antydning, ønskede de den fulde, skinbarlige Virkelighed, og

---

[1]) Saaledes i Mysteriet »det gamle Testamente«, hvor *Adam* siger: »Je suis honteux de ma nature — Autant je vois ma fragilité — Donc je veux changer couverture — Pour musser mon humanité. (Adoncques doit Adam couvrir son humanité faignant avoir honte . . . Icy se doit semblabement vergogner la femme et se musser de la main. Myst. d. viel Testament éd. Rotschild, v. 1242 ff. Cit. af Jullev., a. V. I, 382.

paa Omraader, hvor vi kræve en fuldt gjennemført Illusion, nøjedes de med Ingenting. Derfor smelter for vore Øjne det Groteske og det Sublime saa ofte sammen i den middelalderlige Kunst.

---

## V.

*Forestillingen. Stemningen i den middelalderlige By. Annonceringen og Udgifterne. Mysteriespillenes Dekadence. Reformations-Spil i Schweiz. »Passionsbroderskabet« i Paris. Forbud og Forfølgelser.*

Opførelsen af et Mysterium var for en middelalderlig By en Begivenhed, der i betagende Interesse overgik alle andre.

Inden Theatret blev en fast Institution, var en saadan Begivenhed for hver enkelt Bys Vedkommende sjælden. Det var et stort, kostbart og tidslugende Foretagende, som det ikke gik an at tage fat paa uden med lange Mellemrum. Borgerne, der spillede i et Mysterium, maatte, saalænge Prøverne stod paa, delvis lade Arbejdet hvile; de fik i Reglen intet eller i hvert Fald kun et ubetydeligt Honorar[1]) for deres Tidsspilde, thi det var jo som oftest for egen Fornøjelse og for egen Risiko, at de spillede. Men hvor ærefuldt og morsomt det end kunde være at optræde til Guds og den hellige Jomfrus Behag, saa taalte den daglige Bedrift dog ikke Aar efter Aar at ligge brak Maaneder igjennem og mindre end et Par Maaneder gik der ikke hen til at indstudere Forestillingen, der i sig selv maaske varede to til tre Uger, ja undertiden mere.

[1]) I nogle kuriøse Regnskaber fra engelske Mysteriespil se vi en Skala for de forskjellige Rollers Gagering. Ifølge dette Regnskab er *Pilatus* den højest lønnede; han faar 4 sh. Derefter følge Herodes og Caiphas med hver 3 sh. 6 d. Christus faar mærkværdigvis ikke mere end 2 sh. og Judas og Djævelen, der i England ikke spillede nær saa betydelig en Rolle som i Frankrig, afspises med 18 d.

Følgelig maatte hver By lade det være nok med en sjælden Gang ved passende Lejlighed: en stor Kirkefest, en Fyrstes Indtog, en Pests eller anden Landeplages Ophør og lignende, at vise Dygtighed og Fromhed, og hævde sit Ry ved en rigtig pragtfuld Forestilling. Enkelte Byer opførte med regelmæssig tilbagevendende Mellemrum af fem, seks eller ti Aar deres gudelige Spil, saaledes som det endnu er Tilfældet i Oberammergau.

Alene denne Sjældenhed gjorde Datidens Theaterforestillinger til en saa spændende Begivenhed.

Dertil kom, at en meget stor Del af Byens Familier hver leverede sit Medlem som Kontingent til Skuespilpersonalet. Vi have set, at Personlisten i de store Spil var umaadelig stor, og med Statister, Børn og Funktionærer anvendtes der vel nok undertiden henimod de tusende Mennesker. I Middelalderens ikke saa folkerige Byer kunde det da godt hænde, at næsten hver Familie havde sin Repræsentant til at optræde i Stykket, og Interessen voksede naturligt derved, at alle skulde hen at se, hvorledes det gik deres egne og om de var bedre end Naboens.

Endelig var Fornøjelsen saa at sige tvungen. Havde en og anden stille Borger mere Lyst at blive hjemme og passe sin Forretning, end til at gaa i Theatret, saa stod dette ham ikke frit for. Øvrigheden lod paa Spilledagene alle Boder lukke og forbød alt støjende Arbejde. Gader og Huse laa øde og tillukkede og kun ensomme, bevæbnede Vægtere, som Øvrigheden særlig ved disse Lejligheder havde engageret til at vaage over de forladte Boliger og Borgernes Gods, vandrede melankolsk rundt i den tomme Stad: de alene var udelukkede fra at se det skjønne Skuespil.

Men ude paa Theaterpladsen — gjerne en Fælled eller et stort Torv i Byen — færdedes Indbyggerne i én Festrus, saalænge Forestillingen varede. Spillet var bestandig ved

Dagens Lys og man begyndte undertiden om Morgenen og spillede nogle Timer, holdt saa en Middagsrast og tog derpaa fat igjen i nogle Timer, indtil Legemet atter gjorde sine Krav gældende.

Højtideligheden drog imidlertid Mængder af Jonglører og Musikanter til Bys, og naar der ikke netop spilledes paa Theatret, morede man sig, som man kunde bedst, med Sang, Dans og Musik til langt ud paa Natten, medens det stærke Øl og den uforfalskede Vin skyllede gjennem de tørre Struber. Undertiden fik endda Tilskuerne deres Drikkevarer gratis. Naar Festspillene bekostedes af en fornem Adelsmand, hvad der undertiden var Tilfældet, kunde det hænde, at han, for rigtig at sætte sit Publikum i Stemning og derved sikre sin Forestilling et smukt Held, foruden den aandelige Nydelse ogsaa bød paa mere materielle Forfriskninger. Saaledes hedder det om *Gilles de Rais*, hin mere end berygtede franske Adelsmand, Middelalderens Marquis de Sade, hvem Folkesagnet senere døbte *Blaaskæg*, i et Klageskrift, som hans Arvinger, efter at han havde lidt Døden for sine utrolige Misgjerninger, indsendte til Kongen for at bevise hans Ødselhed: »*Item* lod han opføre Spil, Farcer og Morerdanse *[morisques]* og spille Mysterier ved Pintse og Christi Himmelfart med høje Stilladser, under hvilke der laa Mjød og stærke Vine, som i en Kjælder.«

Naar Borgerskabet selv besørgede Opførelsen, var Skuespillene imidlertid lige saa lidt som Fortæringen gratis. Priserne var i Betragtning af Pengenes daværende høje Værdi ikke saa ganske smaa og det var Regel, at Logepladserne paa de ophøjede Stilladser var omtrent dobbelt saa dyre som de tarveligere Pladser paa Bænkerækkerne nedenfor. Det eventuelle Overskud deltes mellem de Spillende efter Rollernes Størrelse og Betydning, men det var naturligvis langt fra altid, at der i det hele blev noget tilovers. Udgifterne var som oftest meget betydelige, skjønt Dragterne bekostedes af

de Spillende selv, og ikke mindst var det de store interimistiske Tilskuertribuner, som opslugte Indtægterne. Ved det tidligere nævnte Spil om »les Trois Doms« i Romans 1509 steg Udgiften op til 1,737 Gylden 2 Denarer, en Sum, der i vore moderne Penge omtrent vil svare til 35,000 Kr., medens Indtægterne alt i alt, medregnet det ved Auktion solgte Materiel, ikke naaede højere end c. 15,000 Kr.; men ved denne Lejlighed var der ogsaa ofret særlig meget paa Theatrets Udstyr. Som oftest kunde vistnok Indtægterne balancere ganske vel med Udgiften, navnlig i de store Byer, der bød en rigeligere Tilskuerkreds, og i de lange Forestillinger, idet nemlig Udgifterne maatte blive væsentlig de samme for at bygge et Theater til en femogtyve Dages Forestilling, som for et Skuespil, der kun varede én eller to Dage, medens Indtægterne naturligvis forøgedes for hver Dag.

Skjønt Interessen og Spændingen var saa stor, at enhver Annoncering af Opførelsesdagen var ganske overflødig, var det dog Skik og Brug, at en saadan fandt Sted, og det endda paa den mest pompøse Maade. Nogle Dage før Forestillingen skulde finde Sted, stævnedes alle de Spillende ved Trompetere til at møde et passende Sted, iførte deres fulde Kostymer, og saa drog en herlig Procession af krumspringgjørende Djævle, Narre, pragtfulde Fyrster, dejlige Guds Engle og Vorherre selv ikke at forglemme, i skinnende Skrud og højt til Hest alle, hvem der kunde, til skingrende Trompetfanfarer gjennem de middelalderlige snævre Gader, hvor Beboerne strømmede til; Haandværkeren forlod sit Værksted og Husmoderen sit Kjøkken, medens Datteren skottede ud af Vinduet efter de kjønne Svende og Læredrengene raabte Hurra af Glæde over det prægtige Syn.

Paa Torvepladserne holdt Toget stille og en af de bedst for Tungebaandet skaarne fremsagde et langt versificeret Opraab — *Le Cry* kaldtes det i Frankrig — der i indviklede

Tirader anbefalede den tilstundende Festlighed paa det bedste, hvorpaa man drog videre til næste Stoppested og gjentog det samme Opraab.

Undertiden annonceredes ogsaa Forestillingerne langt tidligere og Opraabet og Ryttertoget tjente da blandt andet tillige til at hverve Skuespillere til Stykket. Optoget bestod følgelig ikke af Stykkets Personer i Kostyme, men af de Mænd, som var interesserede i Forestillingen, Borgerudvalget, Entreprenørerne, Forfatterne og lignende. Vi have endnu en Beskrivelse af den Procession til Hest, som det bekjendte *Passionsbroderskab* i Paris — en Forening af Borgere, hvis Formaal var at opføre Mysteriespil — lod afholde i December Maaned 1540 for at hverve Personale til deres uhyre store Stykke »Apostlenes Gjerninger«. Dette Optog bestod for det første af syv Trompetere, der red i Spidsen for det hele; efter dem kom Byens edsvorne Udraaber; saa en Trop ridende Væbnere og Bueskytter for at holde Orden paa den tilstrømmende Folkemængde; saa en Hoben Officerer og Bysvende; derpaa to Herolder, klædte i sort Fløjel med Ærmer af graat, gult og blaat Atlask; deres Hverv var det. at fremsige den versificerede Opfordring til at mælde sig som Skuespiller til Forestillingen; efter dem kom de to Ledere eller Direktører for Mysteriet, den ene en gejstlig Mand, den anden Læg, begge »anstændigen klædte og vel beredne efter deres Stand«; saa de fire »Entreprenører«, det vil nærmest sige Iscenesættere af Mysteriet, en Slagter, en Tapetserer, en Jurist og en Gartner alle til Hest, fire Retsbetjente paa Muldyr og endelig alle Broderskabets Medlemmer »Kjøbmænd og andre Bysens Folk, saavel i lang Kjortel som i kort: alle vel beredne efter deres Stand og Duelighed.«

Ogsaa selve Forestillingsdagen drog det hele Personale i Procession til Theatret, naturligvis iført deres fulde Kostyme. Paa Tilskuertribunerne indtog imidlertid Publikum deres Pladser,

Adelen, Gejstligheden og de Rige i de smukt tapetserede Loger højere til Vejrs, det menige Folk flokkedes paa de tarveligere Træbænke lavere nede. Naar Toget var kommen til Scenen, drog den først denne en Gang rundt — thi saaledes var det Skik — og hver især søgte saa hen til den Afdeling i Baggrundsdekorationen, som i Forvejen var ham anvist. Naar alle var placerede, Tilskuerne paa deres Tribuner, Skuespillerne i deres Baase lige over for, saa først tog Forestillingen sin Begyndelse.

Som Regel valgte man Sommertiden til disse Forestillinger for ikke at blive forulempet af daarligt Vejr; men mangen Gang hændte det dog, at man maatte gaa hjem med uforrettet Sag, fordi Regnen strømmede ned og skyllede Sminken af Skuespillernes malede Kinder, mens Tilskuerne sad dyngvaade paa de ubedækkede Pladser. Ganske vist havde man undertiden spændt Sejl ud over Scene og Tilskuerplads, men denne Luksus var for det første ikke almindelig, for det andet var det kun en tvivlsom Beskyttelse overfor et kraftigt og vedholdende Regnvejr. I saadanne Tilfælde opsatte man da Forestillingen til næste Søndag, thi som oftest var det paa Søndagene, at Skuespillene fandt Sted; derimod ikke paa de høje Helligdage. De store Mysterier blev saaledes ikke altid spillede hver Dag i Rad, men opførtes undertiden hver Søndag en lang Tid igjennem. —

Mindst fire Aarhundreder havde de gejstlige Skuespil nydt en ublandet Popularitet; men nu var ogsaa deres Tid omme. En ny Smag begyndte at gjøre sig gjældende og man saa ikke længere paa de gamle vidtudspundne Folkestykker med samme naive Andagt som før. Bogtrykkerkunsten udbredte Kjendskabet til de klassiske Forfattere mere og mere, og de dannede, der gjorde Bekjendtskab med en formfuldendt, fuldt udviklet Litteratur, der var saa vidt forskjellig fra dens egen, vilde ikke mere yde deres Hjælp til, hvad de nu ansaa for

raa Folkeadspredelser. Man gjorde Bekjendtskab med de græske og romerske kunsttheoretiske Værker, der foreskrev bestemte Regler ogsaa for Skuespillenes Form og Bygning og man saa, at de klodsede, storlemmede Mysterier aldeles ikke lod sig presse ind i de stramme klassiske Former.

De gamle folkelige Forfattere havde skrevet deres Spil i lykkelig Uvidenhed om Aristoteles og hans Enheder. De havde fundet den Form, der passede dem og deres Publikum bedst, og mange Generationer havde ikke haft bedre Glæde end at se disse brogede Billeder, hvor Sindene opløftedes ved at se og høre om Guds og de hellige Mænds Lidelser og trøstedes ved Jomfru Marias altid naaderige Indgriben. Nu pludselig kom de lærde og dannede Mænd og sagde, at dette altsammen var rent forkert. Det var raat, barbarisk og latterligt at glæde sig over saadanne Stykker, der intet Begreb havde om Reglerne, de hellige Regler, som de lærde og dannede Mænd, Gud bedre det! daarligt nok selv forstod.

Mysteriespillene sank ned i Foragt. Da de højere Stænder forlod dem og Haandværkerstanden blev eneraadig over dem, tabte de den højtidelige Værdighed og Pragt, som hidtil havde baaret dem over Dekadenceperioden. De blev virkelig latterlige. Samtidig mistede de i Folket den Sangbund, som gav dem Berettigelse og som havde været deres egentlige Livsbetingelse. Troen begyndte at rokkes; Kirkens Magt splittedes. Og Sindene nød ikke længere med urokkelig Tryghed de hellige Fortællinger. Man kritiserede, man spottede. Hvad der tidligere vilde have vakt Beklagelse, men ikke forstyrret Nydelsen, det rejste nu en Haanlatter. Det hyppigt indviklede Maskineri kunde, som tidligere vist, let komme lidt i Uorden og medens Publikum i den gode Tid havde betragtet det som sin egen Æressag, at alt gik godt, mødte de nu med skadefro Spot ethvert Uheld, der kunde gjøre de Agerende latterlige. Man lo over, at »den Hellig-Aand« paa Grund af en Fejl ved

Maskineriet »ikke vilde komme ned« og naar Guds Lynstraale brændte Apostlenes Bukser. Haandværkerne, der ikke længere fandt Støtte hos de Lærde eller hos den højere Gejstlighed, begik naturligvis mangen Bommert og Smagløshed, og Publikum, der ikke længere følte sig solidarisk med Skuespillerne, søgte mere til Forestillingerne for at finde en blandet Forlystelse, end for at søge Opbyggelse for Sindet og vise Gud og Vor Frue Hæder.

Det var imidlertid ingenlunde *Reformationen*, som man maaske kunde tro, der bragte Mysteriespillene i Miskredit. Tværtimod, i de Lande, hvor Reformationen fik Magt, holdt de gejstlige Skuespil sig længst og Udviklingen byggede for en Del videre paa dem. Ja, Reformationen frembragte endog visse Steder en selvstændig Skuespilliteratur, der ganske i Form og Opførelsesmaade sluttede sig til de egentlige Mysterier, men som i Indholdet optog et udpræget polemisk Element, der naturligvis rettede sig mod Paven og hans Vælde. Saadanne polemiske Reformationsspil danne en hel Literatur i *Schweiz*, hvor navnlig Byerne Basel og Bern frembragte frugtbare dramatiske Forfattere, der opflammedes af det fælles Had til Papismen. Basel er saaledes Fødestedet for den meget produktive Forfatter, Bogtrykkeren *Pamphilius Gengenbach*, der i Tidsrummet 1515—1522 har skrevet og trykt en Del Skuespil, af hvilke navnlig »die Todtenfresser« er et voldsomt Angreb paa den katholske Kirke. I Bern levede hans Samtidige Maleren, Digteren og Statsmanden *Niclaus Manuel* (f. 1484), en begavet og vittig Skribent, Forfatter blandt andet til Skuespillene »Vom Papst und seiner Priesterschaft«, »der Ablasskrämer«, »die Krankheit der Messe«, hvis Titler tydeligt nok angive Tendensen.[1])

[1]) Stedet er ikke her til at gaa nærmere ind paa de schweiziske Reformationsskuespil, der iøvrigt have stor literær Interesse. Læsere, der kunde ønske

I de katholske Lande derimod blev Bruddet mellem Kirken og Mysteriespillene stadig større og større og dermed var i Virkeligheden deres Existensbetingelse undergravet. Professionelle Skuespillertrupper begyndte at bemægtige sig de hellige Emner og dels fordi disse fattige omstrejfende Gøglerfolk ikke kunde forlene de ophøjede Skuespil med den Værdighed og Glans, som tidligere havde øvet deres Virkning paa Folket, dels fordi Gejstligheden nu syntes at være tilovers ved Forestillingerne, fandt Kirken det nu rigtigst at stille sig i et bestemt Modstandsforhold til Mysterierne og deres Udøvere. Man faldt paa at forarges over de Skuespil, som før udelukkende var givne til Guds Ære og dct begyndte at regne med Forbud fra Øvrighed og Gejstlighed, fra Paver og Konger, Forbud, som først ikke toges saa nøje, men som dog snart kvalte den i sig selv ikke mere synderlig livskraftige Mysteriekunst.

Det var især mod de borgerlige »Broderskaber«, at Forbudene rettedes. Det var i den senere Middelalder blevet almindeligt, at Borgerstanden, Haandværkere og Handlende, sluttede sig sammen i en Art dramatiske Klubber med det Formaal at spille skjønne og opbyggelige Mysterier bestandig til Guds Ære, men dog ikke mindre til egen og Medborgeres Fornøjelse. Den berømteste af alle disse Foreninger var det parisiske *Passionsbroderskab* (Confrèrie de la Passion), som den 4de December 1402 ved kgl. Patent havde faaet »Bemyndigelse, Rettighed og Tilladelse til at opføre og spille hvilket Mysterium det skulde være, det være sig den nævnte Lidelse og Opstandelse eller hvilket som helst andet, saa vel om Helgener som om Helgeninder«. Kong Karl den sjette havde selv overværet Broderskabets Forestillinger og fundet saameget Behag

---

nærmere Oplysning om disse, henvises bl. a. til *Rud. Genée: Lehr- und Wanderjahre des deutschen Schauspieles* og *Jak. Bächtold: Schweizerische Schauspiele des 16ten Jahrhunderts.*

i dem, at han i sit Patentbrev bevidnede det sin særdeles Naade.

Saalænge Gejstligheden stod paa Mysteriernes Side, gik nu ogsaa alt godt og »Passionsbroderskabet« havde i Paris efterhaanden dannet et næsten regelmæssigt Theater, der i »Trinitatishospitiet« (»l'hôpital de la Trinité) omtrent hver Søndag Maaneder igjennem bragte sine Stykker til Opførelse og glædede sig ved stort Tilløb og Yndest hos Pariserbefolkningen. Men da den højere Gejstlighed nu begyndte at frygte, at disse ligefremme og tidt smagløse Fremstillinger af den hellige Skrift, iblandet med apokryfe Tildragelser og komiske Episoder, let kunde blive et farligt Vaaben i Hænderne paa det voksende Reformationsparti, fik Piben en anden Lyd. Den kongelige Naade blev snart afløst af Advarsler og Indstillinger, der kulminerede den Gang Broderskabet ansøgte om Tilladelse til at opføre »det gamle Testamente« i Aaret 1541.

Andragendet mødte voldsom Modstand i Parlamentet og Generalprokurøren udtalte sig om Brødrene paa en alt andet end smigrende Maade, men tillige i saa klare og malende Udtryk, at hans Indlæg, hvor partisk det end kunde være, dog for Nutiden staar som et meget interessant Vidnesbyrd om Mysteriernes daværende Tilstand og den Dekadence, i hvilken deres Udførelse var sunken. Generalprokurøren udtrykker sig paa følgende skarpe Maade: »Saavel »Entreprenørerne« som de Spillende ere uvidende Folk, Haandværkere af Profession, som hverken kunne stave eller lægge sammen *[sachant ni A ni B]* som ingensinde have været oplærte eller indøvede i at foretage den Art Handlinger paa Theatre og offentlige Steder, og ydermere ikke have flydende Tunge eller passende Sprog eller den sømmelige Udtales Tonefald, eller nogen Forstaaelse af det, de sige: saaledes at det som oftest hænder, at de udaf et Ord gjøre tre; sætte Punktum eller Pavse midt i en Sætning, Mening eller ufuldstændig Tirade; gjøre af en Spørgesætning

et Udraab, eller anden Gestus, Foredrag eller Betoning stridende tværtimod det, de sige, hvor udaf ofte opstaar Latter og offentlig Støj inde i selve Theatret, saa at deres Spil, i Stedet for at virke til Opbyggelse, virker til Skandale og Spot.«

Han vender sig nu mod Opførelsen af »*Apostlenes Gjerninger*«, som havde fundet Sted samme Aar og skildrer denne paa følgende Maade: »Disse Folk, der hverken er lærde eller kyndige i slige Sager, men af nedrig Stand, som en Snedker, en Stokkemand, en Tapetserer, en Fiskehandler have ladet spille »*Apostlenes Gjerninger*«, og for at forlænge dem tilføjet adskillige apokryfe Ting, samt indblandet ved Enden og Begyndelsen af Stykket løsagtige Farcer og Mummespil, og have de ladet deres Spil vare et Tidsrum af seks til syv Maaneder, hvor udaf er opstaaet og opstaar Tilsidesættelse af Gudstjenesten, Koldsindighed i Almissegivning og Barmhjertighed, Ægteskabsbrud og ustandseligt Horeri, Skandaler, Spot og Haanskhed.«

Han viser nu, hvorledes Broderskabets usømmelige Spil drager Folk fra Kirken og endog forfører selve Præsterne: »Saalænge nævnte Spil varede, forsømte det gemene Folk alt Klokken otte eller ni om Morgen paa Festdagene sin Sognemesse, Præken og Aftensang, for at gaa til samme Spil og holde sin Plads og blive der til Klokken fem om Aftenen; al Prædiken hørte op, thi Prædikanterne vilde ingen have haft at høre paa sig. Og naar de gik hjem fra disse Spil, saa gjorde de højlydt og offentligen paa Gaderne Nar af de Spillende i disse Spil og eftergjorde et og andet upassende Sprog, som de havde hørt i de nævnte Spil, eller Andet, som var daarligt udført, og raabte spotvis, at den Hellig-Aand havde ikke villet stige ned og andre Haanheder. Og som oftest have Sognepræsterne, for at give sig selv Tidsfordriv ved at gaa til

nævnte Spil, forsømt at sige Aftensangen eller have sagt den helt alene allerede ved Middagstide, en ikke sædvanlig Tid; og selv Kantorer og Kapellaner i dette Paladses [Palais de Justice] hellige Kapel have, saalænge nævnte Spil varede, holdt Aftensang paa Fesstdagene ved Middagstide, og holdt de den endda i Huj og Hast for at komme hen til disse Spil.«

Trods alle Anstrængelser lykkedes det dog denne Gang ikke Generalprokurøren at forhindre Opførelsen af »det gamle Testamente«, der fandt Sted det følgende Aar. Men et haardt Stød var ført imod Mysteriespillene og det skulde ikke vare længe, inden det egentlige Forbud kom. »Passionsbroderskabet« havde ikke mere deres Lokale i og udenfor Trinitatishospitiet; efter i Mellemtiden at have havt Stade i *Hôtel de Flandre*, havde de nu lejet det senere saa berømte *Hôtel de Bourgogne* til Theater og ansøgte om en Fornyelse af Privilegiet paa at spille Mysterier og andre Spil i dette nye Hjemsted. Ved Parlamentsdom af 17de November 1548 blev det imidlertid betydet Broderskabet, at det var dem forbudt for Fremtiden at spille »Mysteriet om Vor Herre Frelsers Lidelse eller andre hellige Mysterier under Straf af arbitrær Bøde, medens det dog tillades dem [Brødrene] at kunne spille andre profane Mysterier, som ere anstændige og lovlige, uden at fornærme eller skade nogen Person; og forbyder Retten alle andre at spille eller fremstille for Fremtiden noget Spil eller Mysterium, saavel i Staden Paris som Forstæder og Omkreds, undtagen under nævnte Broderskabs Navn og til dets Fordel.«

Ved dette Forbud blev Mysteriespillene for Paris' Vedkommende ramte i Hjærtet. Passionsbrødrene beholdt ganske vist deres Privilegium til at spille andre verdslige Spil og fik det endog bekræftet af tre følgende Konger. Men de gejstlige Stykker havde været deres Styrke; i de lystige Farcer kunde

de ikke hamle op med de fagmæssige Skuespillere, og de verdslige Sagnemner, de valgte, slog aldrig rigtig an. Baade Hoffet og Folket begyndte at finde mere Smag i de professionelt uddannede, italienske Truper, som nu indvandrede i Frankrig og hvis særegne Figurer og muntre Spillemaade, til hvilke vi senere skulle komme tilbage, aabnede nye Vuer for Skuespilkunsten. Trængte fra alle Sider tog Passionsbrødrene endelig det fornuftige Parti henimod Slutningen af det sekstende Aarhundrede ikke mere selv at spille, men at leje deres Privilegium og Lokale ud til rigtige Skuespillertrupper mod en bestemt Godtgjørelse i Penge samt Ret til visse Logepladser.

Forladt af Gejstligheden, der nu ingen Interesse saa i at opretholde Skuespillene, men tværtimod vendte sig mod dem som Djævelens Værk,[1]) forhaanet af de lærde Renæssanceforfattere, der i de formløse Spil kun saa Udslag af det raaeste Barbari, døde nu Mysterierne en sikker Død ikke alene i Frankrig, men rundt om i Landene. I Italien forbød Pave Paul den 3die Aar 1549 de berømte Forestillinger i Roms Coliseum. I England havde de gejstlige Spil nydt stor Gunst hos Henrik den 8de, der selv yndede at optræde som Skue-

---

[1]) Interessant er i saa Henseende et Skrift betitlet »*Renomstrances très-humbles au Roy de France et de Pologne*« (1588), i hvilket Forfatteren udtaler sig paa følgende Maade mod Passionsbrødrene: »Der er ogsaa et andet Onde, som begaas og taales hovedsageligen i Eders Stad Paris paa Søn- og Helligdage . . . det er de offentlige Spil og Forestillinger, som afholdes paa nævnte Søn- og Helligdage, saavel af fremmede Italienere som af Franske, og fremfor alt de, som gaa for sig i en Slamkiste og Sathans Hus ved Navn Hotel de Bourgogne, spillede af dem, som uretmæssigen kalde sig J.—C. Passionsbrødre. Paa dette Sted finde tusende skandaløse Møder Sted, til Præjudice for Ærbarhed og Kvinders Kyskhed og til fattige Haandværkerfamiliers Ruin, af hvilke den lave Sal er ganske fuld og som mere end to Timer før Sknespillet tilbringe deres Tid med usømmelig Tale, med Kort- og Tærningspil, med Fraadseri og Drukkenskab . . . hvoraf opstaar adskillig Strid og Slagsmaal.« — Cit. af Jullev. a. St. I. p. 433.

spiller; men i Aaret 1594 se vi Chesterspillene blive definitivt forbudte. Ogsaa i Sydtyskland stopper man Opførelsen af gudelige Skuespil og kun enkelte Steder paa Landet bevares endnu den gamle fromme Skik at fremstille Vor Herre Christi Lidelser »i Figurer«, som et blegt Minde om de fordums store Dage.

---

## VERDSLIGE SKUESPIL.

---

### I.

*Adam de la Halle og hans to Skuespil. Farcer og Fastelavnsspil. Farcen om »Mølleren«, »Pathelin«, »Vaskekjedlen«, »Konerne, der lade deres Mænd støbe om« og »Mændene, der lade deres Koner salte«. Sottien og Pierre Gringoire. De tyske Fastelavnsspil. »Neithartspillet«. Hans Sachs. »Den farende Skolar«. Theatret i Nürnberg under Hans Sachs.*

Det er allerede flygtigt omtalt, at der jævnsides med de gejstlige Skuespil i Middelalderen gik en hel Række verdslige og komiske Stykker, som ikke hentede deres Emner fra Bibelen eller de Helliges Historie, men som lo eller moraliserede over Livets Latterligheder og Laster, hvor de saa traf dem.

De gejstlige og verdslige Skuespil var maaske næppe i Tiden selv saa skarpt adskilte og saa strængt rubricerede efter deres Indhold, som den moderne Tid gjerne vil gjøre dem. Mysterierne var, som vi have set, fulde af komiske Scener, indlededes med de kaadeste Farcer, eller indeholdt midt inde i den hellige Handling helt uvedkommende lystige Mellemspil; til Gjengæld var visse af de saakaldte verdslige Spil — Moraliteterne — hyppig mere religiøse end mange Mysterier og stod i gjennemført moralsk Alvor ikke tilbage for de gejstlige Stykker.

Ogsaa Navnene sammenblandedes. Hvad vi nu vilde kalde en Moralitet kaldtes maaske den Gang et Mysterium og omvendt. Kort sagt, den nøjagtige Klassificering af Kunstværkerne var ikke den Tids Sag, blandt andet af den Grund, at Theaterstykkerne overhovedet ikke regnedes for noget saa betydeligt i Literaturen som nu. De vakte en uhyre Begejstring og Opmærksomhed i Øjeblikket, men ingen fandt vel i Grunden paa, at det var literære Mindesmærker, som fortjente at opbevares. Netop derfor ere saa mange af Tidens Skuespil gaaet tabt, især af de korte smaa Farcer, der maaske tidt ikke en Gang fandtes værdige til at skrives ned.[1])

Vi have blandt andet af denne Grund endnu mere Besvær med at komme paa Spor efter det verdslige Theaters første Former og egentlige Oprindelse, end vi havde med det gejstlige. Først fra det 15de Aarhundrede af tager den komiske Skuespildigtning rigtig Fart, i alt Fald kende vi ikke noget egentligt verdsligt Theater før dette Tidspunkt.[2]) Men det maa indrømmes, at det er meget muligt, ja endogsaa højst sandsynligt, at der ogsaa tidligere har existeret lystige Stykker. verdslige Farceoptrin, som blot ikke ere naaet til vor Tids Kundskab.

En enkelt, isoleret Forfatter fra det 13de Aarhundrede, hvis to dramatiske Arbejder ere bevarede, synes at tyde der-

---

[1]) End ikke de trykte Skuespil bevaredes. Karakteristisk er, at vort Hovedkjendskab til den gamle franske Farceliteratur, skyldes en trykt Samling fra c. 1550, af hvilken kun et eneste Exemplar er blevet tilbage, og dette fandtes ved et Tilfælde i Aaret 1840 paa et Loft i Berlin, hvorfra det gik til *British Museum*.

[2]) Nogle enkelte *hollandske* Farcer, rimeligvis fra 14de Aarhundrede og bevarede i det saakaldte Hulthemske Haandskrift, ere i Form og Indhold nær beslægtede med det 15de Aarhundredes franske Lystspil og vi have Vidnesbyrd om, at det allerede i Begyndelsen af 15de Aarhundrede betragtedes som en gammel Skik i Holland at unge Folk ved Fastelavnstider forsamledes og paa Vogne spillede muntre Smaastykker. — Sml. W. Creizenach: Geschichte des neuern Dramas I, 401 ff.

paa. Franskmanden *Adam de la Halle* med Tilnavnet »den Pukkelryggede fra Arras« har efterladt sig to muntre Komedier, skrevne omtrent mellem Aarene 1262 og 1284, hvis Form og Indhold ere lige ejendommelige og som, hvis de ikke stod saa helt alene, vilde vidne om et tidligere Trin af den verdslige Skuespildigtning, et Trin, der vilde være ikke saa lidt forskjelligt fra den senere Udvikling. Som det nu er, og da der ikke, hverken i Frankrig eller i andre Lande, findes egentlige Sidestykker til denne tidlige Forfatter, staar *Adam de la Halle* som et Unicum, som har sin Interesse i sig selv, men vi tør ikke af hans Arbejder slutte, at Tiden havde en Række Skuespil af samme Art som hans, og at hans kun var Exempler mellem mange.

Vi véd ikke meget om *Adam de la Halle*'s Liv, men dog en Smule mere end om de fleste andre af Middelalderens komiske Skuespilforfattere, hvis Levned, ja endog Navne som oftest ere helt gaaet i Forglemmelse. Han var, hvis man kan stole paa, hvad han selv fortæller i det ene af sine Stykker, Søn af en Borger i Arras (i Flandern), men fik sit Tilnavn »den Pukkelryggede fra Arras« efter eget Sigende uden at være synderlig vanskabt.[1]) Han var sandsynligvis bestemt for den gejstlige Stand, thi han studerede som Klærk i Vaucelles Abbediet. Men allerede i en meget ung Alder forelskede han sig i en Skønjomfru ved Navn Marie, med hvem han giftede sig. Han spotter i sit første Stykke »*le Jeu d'Adam*« eller »*Jeu de la Feuillée*« denne sin Kjærlighedshistorie med en overordentlig ligefrem Kynisme: »Det var en skjøn og klar Sommerdag, mild og grøn og lys og smuk, frydefuld med Smaafugles Sang. I Skoven den høje, ved Kilden, som løber over det fine Grus, dér saa jeg Synet af hende, som nu er min Kone, og som nu synes mig bleg og gul . . .« Han

---

1) »On m'appelle bochue, mais je ne le sui mie.«

skildrer hende som Amor lod ham se hende og saaledes som han nu ser hende uden Kærlighed. »Det er derfor rigtigst, at jeg kommer til mig selv igjen, inden min Kone bliver svanger og Sagen koster mig mere endnu, thi min Hunger efter hende er tilfredsstillet.« [1]) Under visse Uroligheder, som truede hans Fødeby, forlod han denne, men tog rigtignok, som det synes, sin Kone med — trods den stillede Sult. Senere forlod han helt sit Fædreland, drog med Robert den Anden af Artois til Neapel, og levede ved denne Konges Hof til sin Død, der indtraf før 1288. I Neapel skrev han efter al Sandsynlighed sit sidste Skuespil *le Jeu de Robin et Marion.* Foruden til de to Skuespil er Adam de la Halle Forfatter til en stor Mængde Digte, Mestersange, Rondoer og Motetter.

Hans to Skuespil er indbyrdes meget forskjellige og begge særdeles mærkelige. Det første, *le Jeu d'Adam*, er en Slags fantastisk Revue, som satiriserer over Forholdene i den gode Stad Arras, baade de offentlige og de private, usammenhængende i Formen, uden hverken Hoved eller Hale, en Række satiriske Scener fra Byens daglige Liv, isprængte med rent æventyrlige Hændelser, hvor Feer og andre overnaturlige Væsner optræde. Mest minder Stykket maaske om Aristofanes' fantastisk-politiske Satirer, for hvilke det dog rigtignok i enhver Henseende staar overmaade langt tilbage.

*Le Jeu d'Adam* har i alt atten Personer, hvoriblandt Digteren selv, Mester *Adam*, Digterens Fader, Mester *Henri*, der spottes for sin Gjerrighed, en Del andre Borgere fra Arras, en Tiggermunk, en Læge o. s. v. Det fantastiske Element repræsenteres blandt andre af de tre Feer *Morgue*, *Maglore* og *Arsile*. En Art allegorisk Figur er det, som Forfatteren kalder *le commun*, det vil sige den offentlige Mening. Endelig optræder, vistnok for første Gang *Narren*, *le fou*, men her i sin

[1]) *Li Jus Adam ou de la Feuillie*, udgivet af Monmerqné og Michel, Théâtre français au moyen âge, p. 57 og 61.

oprindelige Skikkelse som en virkelig *Gal,* ikke som en blot og bar Spasmanger. Dennes Snakken op om alle mulige Sager giver Forfatteren Lejlighed til at føre Satiren over paa de forskjelligste Omraader baade politiske, gejstlige og personlige.

At gjengive Handlingen i Stykket lader sig ikke nemt gjøre, da der egenlig ingen er, og Scenerne følge paa hinanden, uden indre Sammenhæng. Den rent ydre Ramme, om man kan kalde det saaledes, er, at *Adam de la Halle* ønsker at forlade Arras og sin Kone, for at drage til Paris og studere; men denne Lykke forspildes, idet man ved et Maaltid i det grønne — *sous la Feuillée* — til hvilket de tre ovennævnte Feer er indbudte, har glemt at lægge et Tæppe til Feen Maglore. Forbitret herover udtaler Maglore sin Forbandelse over Værterne og ønsker Adam, at han aldrig maa forlade sin Kone, men blive med hende i Arras.

Adam de la Halles andet Stykke »*le Jeu de Robin et Marion*« er af en hel anden Art, mere sluttet i Formen, mere ensartet i Indholdet, uden saa stor Originalitet som det første Stykke, helt uden Satire og politiske Hentydninger, men en yndefuld og munter Idyl med den ældgamle og evigunge Handling om den unge Bondepige, der fristes af den stolte Riddersmand, men dog bliver sin Hyrde tro. Det lille Stykke er fuldt af nydelige Sange og man har derfor ikke med Urette kaldt »Robin og Marion« for den første Opéra comique. Den gamle Musik i sin tredelte Takt nydes endnu, lige saa vel som Ordene, af den moderne Tilhører paa Grund af den særegne Ynde, som kjendetegner dette Hyrdespil.

Der er næppe Grund til at betvivle, at begge disse to Skuespil have været opførte, *le Jeu d'Adam* vel sagtens dog kun for en snævrere Kreds, thi Personlighederne var for hvasse til at komme for Offentlighedens Øren. Man véd, at der var et Mestersangerlav, en *Puy,* som det kaldtes, i Arras og sand-

synligst er det vel at antage, at Adam de la Halles lystige Satire her fandt sit Theater. *Robin og Marion* derimod forfattedes først, efter at Digteren havde forladt sin Fødeby for at drage til Neapel, og her ved Robert d'Artois' Hof maa vi tænke os den graciøse lille Opera første Gang opført. Stykket fortjener vel at kaldes Opera, thi det indeholder ikke mindre end sexogtyve Sangnumre med Musikledsagelse. Det blev da heller ikke alene i Neapel, at det vandt Yndest; i selve Frankrig blev det meget populært. »Robin og Marion« blev de staaende Betegnelser for de ømme Hyrdepar og et Aarhundrede igjennem holdt Stykket sig i forskjellige Tillæmpninger — thi Datiden havde ikke vor Tids Respekt for Originaltekster — som et Favoritnumer ved Theaterforestillingerne.

Mærkeligt nok stiftede dog ingen af disse Skuespil Skole, end ikke det sidste, der dog syntes som skabt dertil. Først langt senere kom Pastoralerne atter paa Mode, medens Middelalderens Smag nu fulgte andre Baner. Man trængte til en drøjere Kost end de lette Hyrdespil og fandt dem i alskens grovkornede Hanrejhistorier, lystige Munke- og Præsteæventyr af erotisk Art, Kræmmer- og Advokatstridigheder, hvor én Part stadig søgte at overbyde den anden i Snyderi og Kæltringestreger. Rundt om i Europa spredtes de pudsige Historier om de Laster og Latterligheder, som var fælles for alle Lande og alle Tider. Overalt kjendte man til arrige og utro Koner, til naragtige Tøffelhelte og Hanrejer, til hyklerske Præster, forslugne paa alle de Livets Goder, som de tilsyneladende fordømte, til snedige Advokater og gridske Kræmmere.

Og disse almene Emner, disse lystige Anekdoter om dagligdags Ting, som gik fra Mund til Mund og bestandig vakte ny Morskab, de dramatiseredes og bragtes paa Scenen med en Gaaen lige til Sagen og en henrivende Mangel paa Følelsen af det vovede i Emnerne, som gjør disse Middelalderens Smaastykker, *Farcer, Fastnachtspiele, Interludes,* hvad de nu kaldtes,

paa en Gang saa fremmedartede og tiltrækkende for Nutidslæseren.

Det var ingenlunde Livets lyse, milde Sider, som fremdroges i de gamle Farcer. Tværtimod. Alle Laster passerede Revue i dem, Løgn, Bedrageri, Hor, Manddrab, og alt skildrede med den ligefremmeste Plumphed. Men alt betragtedes samtidig med en total Mangel paa Sentimentalitet, en Art Raahedens Uskyld, som lo af det Hele og som var paa det Rene med, at havde enhver Sag maaske to Sider, en alvorlig og en komisk, saa var man her kun kommen for at se den komiske, og den vilde man have Lov til at more sig over af Hjærtens Lyst.

Saaledes for Exempel Hanrejsmotivet. Der er ingen Tvivl om, at en utro Kones Stilling i Middelalderen var i det virkelige Liv fuldt saa alvorlig, som den er nutildags og den bedragne Mand fandt næppe sin Tilstand morsommere den Gang end nu. Men paa Scenen var Forholdet ganske anderledes. Medens Nutidens Dramatikere med en urokkelig Alvor og en næsten videnskabelig Grundighed have vendt og drejet Hanrejsproblemet og ladet et interesseret Publikum beskue det fra alle Kanter, kjendte man i Middelalderen absolut kun ét Synspunkt for dette Sujet. En Hanrej var latterlig, det var en given Ting. Ganske sikkert vidste man, at ogsaa denne Sag havde to Sider, men man mente maaske, at den alvorlige mest hørte til indenfor Hjemmets fire Vægge, medens Historien nødvendigvis maatte blive komisk, saasnart den fremstilledes for Offentligheden.

Og som det gik med Hanrejsmotivet, saaledes med de andre Emner ogsaa. Alt saas fra den latterlige Side, uden det mindste Stænk af Følsomhed.

Vi undre os tidt over vore store klassiske Dramadigteres Mangel paa Medlidenhed overfor visse af deres Karakterer. Vi kan kun daarligt le af Molières *Arnolphe* eller *George Dandin*

og vi tage Shakespeares *Shylock* næsten helt tragisk, skjønt vi ere overbeviste om, at dette ikke har været Digternes Hensigt. Men baade Shakespeare og Molière staa, trods deres kolossale kunstneriske Udvikling, i Tænkemaade og navnlig i dramatisk Opfattelse Middelalderen langt nærmere end de staa vor Tid og de have netop Middelalderens Mangel paa Sentimentalitet. En halvgammel Mand, der tror sig klogere end andre og som for at undgaa Hanrejskabet opdrager sig en Kone efter sit eget Hoved og saa bliver taget ved Næsen efter alle Kunstens Regler, er det ikke til at le af eller er der noget sørgeligt i det? En gridsk og hævnsyg Jøde, der bliver fanget i sit eget Net og mister baade Penge og Hævn, er det bedrøveligt? — nej, en glimrende Spas!

Saaledes — og kun saaledes — saa Middelalderens Publikum paa disse Emner. Den anden Side, den følsomme, den medlidende, existerede ikke for dem paa Scenen. Dette maa man bestandig erindre; naar man ikke vil stødes bort af den Mængde Last, som tilsyneladende saa hjærteløst er hobet op i de gamle Farcer og Fastelavnsspil.

Dog, selv om man formaar at sætte sig ind i Tænkemaaden, forsoner man sig vanskeligt med Formen, der rigtignok ogsaa undertiden er saa overvættes raa, at man næsten ikke begriber, at ikke alene Mændene, men ogsaa Middelalderens dydige Damer overværede Opførelsen af disse Stykker. Og det er der næppe nogensomhelst Tvivl om, at de gjorde. Saaledes véd man sikkert, at den bekjendte Farce om Mølleren,[1]) hvis Sjæl skulde bringes til Helvede, men hvor den dumme Djævel fik reverenter talt noget andet i sin Pose i Stedet for Sjælen, blev opført i *Seurre* Aar 1496 sammen med

---

[1]) Den tilskrives Andrieu de la Vigne, Forfatteren til Mysteriet om »Saint Martin«. Dens Sujet er taget fra en af Rutebeufs »Fabliaux«.

eller rettere foran Mysteriet »Saint Martin«,[1]) hvilken Forestilling saa godt som hele Byens Befolkning overværede. Farcen om Mølleren er ingenlunde af de allerværste, men dog saa grov, at dens Opførelse sammen med et religiøst Stykke og overfor et udsøgt Publikum for en moderne Betragtning bliver helt ufattelig.

Stykkets Pointe er imidlertid vittig, dets hele dramatiske Bygning ikke ilde og dets Dialog og Situationer i al deres Plumphed virkelig pudsige. Den første Scene viser os Mølleren paa sit Smærtensleje og hans onde Kone, der, langt fra at hjælpe ham i hans Sygdom, tværtimod benytter sig af hans Svaghed og prygler ham paa det ubarmhjærtigste, hver Gang han siger noget, der mishager hende. Hun har efter Mandens Sigende aldrig været ham tro og er for Tiden indtaget i Sognepræsten, der derfor er Manden en slem Torn i Øjet.

Præsten sniger sig nu ind i Huset, og han og Konen glæder sig med den aabenhjærtigste Raahed til Mandens Død, ved hvilken de uforstyrrede kunne give sig hen til deres Kærlighed. Allerede nu tage de et lille Forskud paa Fremtidens Glæder, medens Manden ligger og bander og skælder i Sengen.

For dog ikke at bringe ham helt ud af sig selv, aflægger Præsten sin gejstlige Dragt og optræder forklædt som en Slægtning ved Møllerens Sygeseng. Den arme Hanrej vil i Begyndelsen ikke gaa ind paa dette Bedrag;[2]) men den snedige Præst indspinder ham i et Væv af Løgn og det ender med, at Mølleren faar saa megen Tillid til ham, at han endogsaa betror ham sine Bekymringer med Hensyn til Konen og Præsten og skælder denne sidste dygtig ud i hans eget Ansigt. Den fore-

---

[1]) Sml. ovenfor S. 82.

[2]) Sin Mistro udtrykker han paa følgende drastiske Maade:

»Sainct Jehan! s'il est de mon lignaige
C'est du quartier devers le cu!«

givne Slægtning beværtes med Vin og Mad af den falske Kone og hermed ender den første Afdeling af Stykket.

Vi føres nu til Helvede, hvor Lucifer raser og skælder, fordi hans Djævle ikke gør Ulykker nok. En Novice, Djævelen *Berith*, som hverken er videre kløgtig eller erfaren, faar det Hverv at skaffe en Sjæl straks til sin Herre og bringe den til Helvedes dybe Afgrund. Men Djævelen er saa uvidende, at han end ikke véd ad hvilken Vej en Sjæl forlader Legemet og han søger Oplysning hos sin strænge Mester Lucifer. »Den gaar bagud,« svarer denne, »og der maa du lægge dig paa Lur og tage den.« [1])

*Berith* drager tillidsfuld til Jorden og Scenen flyttes atter til Møllerens Hus, hvor det nu er paa det yderste med den syge Mand. Han sender Bud efter Præsten for at skrifte sine Synder, og den foregivne Slægtning skifter atter Dragt og kommer i sin sande Skikkelse tilbage til Sygelejet og modtager den ikke saa lidt betyngede Møllersamvittigheds Bekendelser.

Imidlertid er ogsaa Berith kommen til Stede og har skjult sig under Møllerens Seng for i det belejlige Øjeblik at opfange den Døendes Sjæl i en til dette Øjemed medbragt Sæk.

Efter det anstrængende Skriftemaal befinder den Syge sig meget ilde og raader Konen og Præsten til at fjærne sig. Han opgiver nu, paa sin Maade, Aanden og Djævelen opfanger glad hans Sjæl i Sækken og gaar hylende og skrigende til Helvede. [2])

Her jubler han Lucifer i Møde, at han medbringer et herligt nyt Bytte, og alle Djævlene forsamle sig om ham for at se den indfangede Sjæl. Han tager sin Pose frem og tømmer den stolt i en Kjedel. Men Virkningen bliver en

---

[1]) »Elle sort par le fondement
Ne fais le guet qu'au trou du cu.«

[2]) Il mect le cul dehors du lict, et le deable tend son sac, cependant qu'il chie dedans: puys, s'en va cryant et hurlant.

ganske anden end den tilsigtede. Alle Helvedesaanderne vige tilbage forfærdede over den grusomme Stank, som denne Sjæl har,[1]) og den arme Berith faar en dygtig Dragt Prygl for sin Ulejlighed. Da han har gjort passende Afbigt, ender Lucifer Stykket med en højtidelig Formaning til samtlige Djævle om aldrig at bringe nogen Møllersjæl til Helvede, thi den er kun idel Snavs og Uhumskhed.[2])

Men undertiden søges Morskaben i disse Stykker udelukkende i en Opdyngen af Raaheder og svinske Ord, som ikke synes at udmunde i nogensomhelst Pointe, men kun at bære sin Hensigt i sig selv. Saaledes Farcer om Kjedelflikkere eller Skorstenfejere, hvis bogstavelig eneste Handling bestaar i obskøne Hentydninger til kjønslige Fænomener, med hvilke de to Slags Haandværkeres Gjerning sammenlignes. Navnlig de *tyske* Fastelavnsspil excellere i en saadan Sviælgen i Griseriet for dets egen Skyld, selv om det — karakteristisk nok — navnlig er Fordøjelsesprocessens Udslag, for at bruge en mildnende Omskrivning, der synes at have interesseret det germanske Publikum, medens Gallerne behage sig mere i kjønslige Udmalinger. Ligeledes forekommer Hanrejsmotivet langt sjældnere i Tyskland end i Frankrig, medens Tyskerne spotte mere over de arrige, gamle Fruentimmer end Franskmændene.

---

[1]) Dialogen falder saaledes:

*Sathan:* Qu' esse là? — *Proserpine:* Que deable esse cy? Ce semble merde toute pure. — *Lucifer:* C'est mon! Je le sens bien d'icy. Fy, fy! oster moy telle ordure, etc.

[2]) »Sur payne de hayne assouvye,
Deffens que nully, par envie,
Desormais l'ame ne procure
De munyer estre icy ravie,
Car ce n'est que bran et ordure.«

*La farce du munyer de qui le diable emporte l'âme en enfer.* Udgivet af *P. L. Jacob* i hans Recueil de Farces, Soties et Moralités du XVe siècle. — Paris 1859.

Fra de øvrige toneangivende Lande i Europa kjende vi ikke i den egentlige Middelalder nogen betydningsfuld Udvikling af Farcedigtningen, men baade Tyskland og Frankrig have til Gjengæld givet os Materiale nok til at vi kunne danne os et fuldkomment tydeligt Billede af denne folkelige Kunstart.

Skjønt den franske Farce[1]) og det tyske Fastelavnsspil synes at have udviklet sig uafhængigt af hinanden og kun have yderst faa Emner tilfælles, ere de dog hinanden meget lige i Grundkarakteren og tildels ogsaa i Formen. Det er korte Smaastykker, altid versificerede, men sjældent indeholdende mere end nogle faa hundrede Vers, de bedste byggede over en eller anden komisk Pointe, som hyppigt hentedes fra en lystig Fortælling. De tyske Fastelavnsspil indledes som oftest af en lille Prolog, der paabyder Stilhed og antyder Indholdet. Prologen kaldes gjerne, som i Mysterierne, »Precursor« eller »Herold«, dog ogsaa »Einschreier«. Saavel de franske, som tyske ende undertiden med en lille Moral, eller et Par gudfrygtige Vers, der navnlig efter de stærkt uanstændige Optrin gjør et mærkeligt Indtryk. Undertiden beder Forfatteren ligefrem om Forladelse, fordi han mulig har været noget for fri i sin Spas.

I Form som i Indhold staa dog de franske Farcer gjennemgaaende højt over de samtidige tyske. Man træffer iblandt de første virkelige smaa komiske Perler og ikke alle ere gjort frastødende ved det Smuds, som ellers klæber ved Størsteparten af dem. Helt fri for Uanstændigheder er saaledes den berømteste af hele Genren, Farcen om *Pathelin,* den

---

[1]) Oprindelsen til Ordet *Farce* er det latinske Verbum *farcire,* den i Participium har *fartus* eller *farsus,* i Hunkjøn og Neutrum plur *farsa* Farcire betyder at stoppe, at fylde ind i, og *farsa* er da, hvad der, ligesom Fars i en Kalkun, stoppedes ind i de gejstlige Stykker. — Sml. Julleville: La comédie et les moeurs, p. 51.

eneste, hvis Repliker ere blevne ordsprogsmæssige og som i forskjellige Omarbejdelser har holdt sig paa Scenen lige op til vore Dage. Forfatteren til denne lille vittige Komedie, der er fuld af ægte gallisk Opfindsomhed og lystigt Lune, er som de fleste andre Farceforfatters ubekjendt; men at den ogsaa i sin egen Tid havde en Særstilling og en overordentlig Popularitet, derom vidne de talrige Udgaver i hvilke den i Modsætning til sine Samtidige er udkommen.[1]) Ogsaa var *Pathelin* den eneste, der overlevede den Nedsabling, som Renaissancens Humanister i Frankrig foretog paa Middelalderens foragtede Poeter.

Som bekjendt er *Pathelin* en forarmet Advokat uden Klienter. Han har, den Dag Stykket foregaar, svoret inden Sol gaar ned, at skaffe sig en ny Dragt, som han haardt har nødig. Han begiver sig da i dette Øjemed til sin Gjenbo, Klædekræmmeren *Guillaume Joceaulmes* Butik, smigrer for ham, taler om hans salig Fader, hans salig Tante, roser hans Varer og lader sig endelig af Klædekræmmeren overtale til at kjøbe seks Alen dejligt Klæde for ligesaa mange Daler. Han tager Klædet med sig og indbyder Kræmmeren til at komme og spise Gaasesteg hos sig, samtidig med at han henter sine Penge.

*Joceaulme* gaar til *Pathelin*, men finder denne i Sengen og Konen svømmende i Taarer. Pathelin ligger i Febervanvid og klager sig i alle Verdens Tungemaal — han taler picardisk, flamsk, provençalsk, ja endog tyrkisk — saa at Kræmmeren ude af sig selv af Forfærdelse slaar Korsets Tegn for sig og flygter hjem.

Paa Vejen møder han sin Hyrde *Agnelet*, hvem han beskylder for at slagte og spise de Faar, der er betroede til

[1]) Alene fra Slutningen af 15de Aarh. findes 6 trykte Udgaver, i 16de Aarh. udkom 24 forskjellige Udgaver. — Se Julleville: Répertoire du théâtre comique, p. 191 ff.

hans Varetægt. Agnelet søger at hævde sin Uskyldighed, der dog ikke er meget stor, men Joceaulme, der i Forvejen er rasende over ikke at have faaet Penge for Klædet, lader ham vide, at han agter at stævne ham for Retten.

*Agnelet* véd da ikke bedre Raad, end at betro sin Sag i Pathelins Hænder og Pathelin, der er vant til den Art mer

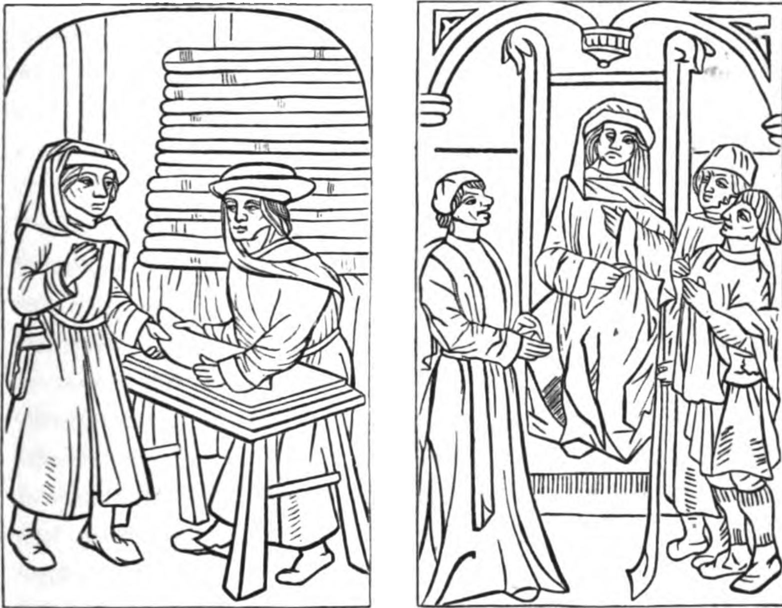


Fig. 7. Scener af Pathelin-Farcen. Pathelin handler med Joceaulme. — Pathelin plæderer for Retten.

end tvivlsomme Sager, er ikke raadvild, men foreslaar Agnelet, at han overfor Retten skal lade, som om han var helt tosset og ikke svare andet, hvad Spørgsmaal, man end giver ham. end »*Bæh!*« Derpaa betinger han sig et passende Honorar af den brave Faarehyrde, naar Sagen er endt til hans Fordel, og Agnelet lover gladelig, at han nok skal blive betalt.

Sagen kommer nu for Retten, men da her Klædekræmmeren opdager Pathelin, hvem han nylig har set i det frygte-

ligste Feberdelirium, gaar han helt fra Koncepterne og blander paa den mest forvirrede Maade Historien om Klædet og Historien om Faarene sammen, indtil Dommeren taber Taalmodigheden og skælder ham dygtig ud.[1]) Og da han af Agnelet ikke faar andet Svar end »Bæh!«, anser han denne for en stakkels uskyldig Taabe og frikjender ham.

Pathelin finder nu Tidspunktet kommet til Salærets Betaling og minder Agnelet paa adskillige indtrængende Maader om hans Løfter. Men til Svar faar nu ogsaa han det evindelige »Bæh«, som han selv har lært ham. Rasende gaar han hjem, idet han maa tilstaa, at han har fundet sin Mester i en simpel Faarehyrde.

Som Stykket overgaar de fleste andre samtidige Farcer i Betydning og navnlig i dramatisk Sammenhæng, saaledes er det ogsaa i materiel Størrelse ikke saa lidt omfangsrigere end dets Brødre, der i Reglen afgjør hele den theatralske Konflikt i Huj og Hast. Pathelinfarcen er 1600 Vers stor, men er iøvrigt lige saa lidt som andre af Middelalderens Stykker inddelt i Akter eller Scener. Det ene Optrin glider uden Standsning over i det andet. Stykket, hvis oprindelige Affattelsestid er ubekjendt, men dog med temmelig stor Sikkerhed kan sættes til Tidsrummet kort før 1470, blev i Aaret 1706 optaget paa *Theâtre français'* Repertoire i en Bearbejdelse, der var læmpet efter Tidens Smag af Komedieforfatterne *Brueys* og *Palaprat.* I en Skikkelse, der langt mere nærmede sig den originale vandt det, fremført af den bekjendte Lærde *Ed. Fournier,* en ny Sejr paa det moderne franske Theater i Aaret 1872. Ogsaa som Opéra comique med Musik af *Bazin* er Pathelin gaaet mange Gange over Scenen, blandt andet paa vort kgl. Theater.

---

[1]) I denne Scene forekommer det berømte »Revenons à ces moutons«, der oftest fejlagtig citeres som »Revenons à *nos* moutons«.

Intet andet middelalderligt Skuespil har tilnærmelsesvis opnaaet en lignende Popularitet eller en saa lang Levetid som denne fornøjelige Farce, men heller ingen anden har den dramatiske Struktur og den Sindrighed i Indfaldene som denne. De fleste andre tage sig mere ud som Anekdoter satte i Dialogform, og det vilde næppe lykkes nogen anden at erhverve sig Plads paa en moderne Scene. En enkelt komisk Situation træder i Stedet for en udviklet Intrige. Saaledes f. Ex. i den bekjendte Farce om »Vaskekjedlen« *(le Cuvier)*, der handler om en skikkelig Mand, *Jacquinot*, som er frygtelig forkuet af sin Kone og Svigermoder. Han klager sig ynkelig over, at han har for meget at bestille i Huset og for at forebygge fremtidig Strid, mener Svigermoderen det bedst, at han faar opskrevet paa en Liste *(rollet)* alle de Pligter, der paahviler ham. Det sker. Konen dikterer ham en lang Række Arbejder, som han har at besørge: han skal staa først op om Morgenen, han skal rede Seng, se efter Barnet om Natten, bage Brød o. s. v., o. s. v. og hver Gang han vil gjøre Indsigelser, bliver han hurtig bragt til Tavshed af den haandfaste Kone.

Nu er da Listen endelig færdig og Jacquinot giver sig straks i Lag med en af sine Pligter, den nemlig, at hjælpe Konen med at vaske. Men just som Ægteparret er i Færd med at vride, giver Jacquinot lumskelig slip paa den ene Ende af Tøjet, saa Konen falder paa Hovedet ned i den store Vaskekjedel. Her raaber og skriger hun nu om Hjælp; men Jacquinot tager sindigt sin Liste frem og ser nøje efter, om det nu ogsaa hører med til hans Pligter at hjælpe Konen op af Vaskekjedlen. Han finder det ikke og svarer uafladelig paa alle Konens Nødraab:

*Cela n'est pas à mon rollet!*
(Det staar ikke paa min Liste!)

Svigermoderen er imidlertid kommen til, men hendes Kræfter forslaa ikke til at faa Datteren op af Kjedelen. Der er da intet andet for de to Fruentimmer at gjøre, end at give efter, og Konen lover for Fremtiden at være en lydig og underdanig Hustru og lade Manden beholde Herredømmet. Paa disse Vilkaar hjælper Jacquinot hende atter op, men at han ikke har en ubetinget Tro paa Fremtiden, viser Slutningsreplikken, hvor han siger:

*Heureux serai se marché tient.*
(Glad skal jeg være, hvis hun holder Forliget.)

Undertiden have Farcerne en stærkere udtalt moralsk Pointe, som i de to Farcer om »Konerne, der lade deres Mænd smelte om« og »Mændene, der lade deres Koner salte«. Moralen er i begge den samme: Ægteskabet kan være galt og latterligt nok, men prøv dog ikke paa at gjøre en Forandring, for saa bliver det blot meget værre. Tydeligst er den maaske udtalt i den første af disse Farcer. To unge Koner have giftet sig med to gamle Mænd. Det er skikkelige Ægtemænd, som lade Konerne beholde Regimentet, og da de ere rige, kan da give deres Koner saa mange Gaver, de vil have, og lade dem deltage i alle Fester. De have alt, hvad deres Hjærter begjære: smukke Boliger, prægtige Klæder, dejlige Smykker, men alt dette trøster dem dog ikke for den ene Ubehagelighed, at Mændene ere gamle og svage. — Der optræder nu en Støber *(fondeur)*, Urtypen til *Ibsens* Klokkestøber i »Per Gynt«, og de misfornøjede Koner faa da den Ide at foreslaa ham at støbe deres Mænd om. Støberen gaar ind derpaa mod en Betaling af 100 Daler for hver, men han raader dem dog først fra Experimentet. »De skulde ikke gjøre det,« siger han, »for de skifte Karakter sammen med Alderen.« — Men Konerne lade sig ikke sige; de have nu én Gang sat sig i Hovedet, at Mændene skulle være unge og da Mændene selv

heller ikke have noget at indvende derimod, tager Støberen fat paa sit Arbejde. »Blæs dygtigt«, sige Konerne til ham, »spar ikke paa noget.« — »Men hvis der nu bliver fire Mænd ud af dem?« — »Det gjør ikke noget, det er netop, hvad vi kan bruge.« — Endelig er da Omstøbningen færdig. Ægtemændene komme ud af Ovnen som unge, smukke, raske Mænd, fuldkomment forvandlede. Men Støberen havde sagt sandt: ogsaa deres Karakter har ændret sig, De ere nu blevne bydende og korte for Hovedet, de befale og ville adlydes. De forlange straks Nøglerne til Huset og da Konerne gjøre Modstand, faa de Prygl. — Fortvivlede over deres Uheld løbe de skuffede Hustruer atter til Støberen og bønfalde ham om atter at putte Mændene i Smelteovnen, for at de dog bare kunne blive gamle igjen. Men Støberen erklærer dette for en ugjørlig Ting og sender dem hjem med følgende Moral: »Behold, mine Damer, Deres Mænd, saadan som de ere, og tænk ikke paa at faa dem smeltet om.«

En fuldkommen Pendant til denne Farce er den om »Mændene, der lade deres Koner salte«. Et Par dumme Ægtemænd finde deres Koner for »søde« — *trop doulces* — og faa en Charlatan, *maistre Macé*, til at »salte« dem for 10 Franks Stykket. Da de først ere saltede, er Sødheden saa fuldstændig gaaet af dem, at de prygle deres Mænd, og disse anraabe forgæves Mester Macé om atter at tage Saltet af dem. Men denne har nu udtømt sin Kunst og Konerne maa blive som de ere. —

De egentlige Farcer bød Fremstillerne en stor Rigdom af forskjellige Figurer. Der fandtes næsten enhver Afskygning fra alle Samfundslag, Præster, Læger, Skolemestre, Studenter, Haandværkere, Bønder, Kræmmere, Adelsmænd, Advokater, Kvinder i alle Aldre, dydige, arrige, løsagtige — alt tegnet i faa raske Streger, let henkastede Karikaturer, som ikke opfordrede til nogen sindrig eller lidenskabelig Fordybelse i

Karakteren, men som tillod Skuespilleren at benytte komiske Iagttagelser fra det daglige Liv, Gebærder og Tonefald, som vakte en levende Erindring om den Stand, som Figuren tilhørte, kort sagt brogede Overfladebilleder rundt fra det virkelige Liv.

Derimod kjendtes ikke de staaende Komedietyper, som var saa almindelige i de græske og romerske Intrigestykker og som skulde gjenopstaa i den italienske Komedie og derfra gaa over til det franske klassiske Theater og i det øvrige Europas Efterligninger. Selv om mange Figurer i de gamle Farcer kunne ligne hinanden og ikke have nogen egentlig anden Forskjellighed end Navnene, er det dog tydeligvis Principet, stadig at hente Karaktererne direkte ud af det virkelige Liv og det falder ikke Datidens Digtere ind at benytte den én Gang anvendte Figur som en fast Type i alle Stykker. Ikke en Gang en bestemt Narretype have vi i Farcelitteraturen. Ganske vist forekommer *le Badin* i en Del Stykker, men dog ingenlunde saa hyppigt eller med en saa udpræget Ejendommelighed, at man kan sige, at der her er slaaet en bestemt Spasmagertype fast.

Noget anderledes stiller det sig med den særegne Art Farcer, som opstod i Frankrig under Navnet *Sotties*. Sottierne var de Stykker, som hørte til de specielle *Narreselskabers* Repertoire og opførtes indenfor deres Kreds. Af saadanne Narreselskaber existerede der mange i Frankrig under forskjellige Navne som de berømte »sorgløse Børn« — *Enfants-sans-souci* — i Paris, og ved Fastelavnstider drev de deres Løjer og opførte deres lystige Stykker. Narreselskaberne ville blive nærmere omtalt i det følgende Kapitel; her skal kun gives en Antydning af deres Repertoires Art.

Ved *Sottien* forstaar man nu gjerne en Farce med staaende Narrefigurer, som »Narreprinsen« og »Narremoderen« — *Prince des Sots* og *Mère-Sotte* — de øverste i Narrelavet, og deres under-

givne, de almindelige Narre i forskjellige Afskygninger og det hedder sig som oftest, at medens Farcen behandler dagligdags borgerlige Emner rent komisk, er Sottien en Art politisk Satire, der tager offentlige Spørgsmaal under sin lystige Behandling. I selve Tidens Sprogbrug var der dog næppe denne bestemte Afgrænsning mellem Sottie og Farce, men ganske vist er det, at navnlig op i det 16de Aarhundrede udfoldede der sig en politisk Sottie, der ikke spottede i Flæng og skar alle over én Kam, men som tog direkte Sigte paa bestemte Forhold og lod det gaa ud over bestemte Partier. Det var især under Kong Ludvig d. 12te, at den politiske Sottie tog Fart. Middelalderen kjendte intet til Aviser, politiske Møder eller lignende Agitationsmidler. Det var da ingen daarlig Idé at tage Theatret, der samlede saa meget Publikum om sig i den politiske Agitations Tjeneste. Man fremstillede naturligvis ikke direkte de Personer og Forhold, man vilde til Livs, — det vilde ikke være bleven tilladt — men man kastede saa gjennemsigtigt et Slør af Navnefordrejelser og Ordspil over dem, at det blev enhver klart, hvor Pilen skulde ramme. Saaledes f. Ex. da i Aaret 1503 *Marechalen af Rohan* havde haft en Strid med Ludvig den 12tes Dronning *Anna* og var falden i Unaade, blev der i Paris opført et Stykke, hvor en Grovsmed — *maréchal* — vil sko et Æsel — *Anne*, âne — men faar et Spark af dette, saa han slynges langt bort.

Medens, som tidligere sagt, de fleste dramatiske Forfatternavne fra denne Tid ere gaaet i Forglemmelse eller dog som oftest ikke siger os noget ud over selve Navnets Lyd, har den politiske Sotties Hovedforfatter *Pierre Gringoire*, hævdet sig op til vore Dage, takket være den poetiske Behandling, som han to Gange har været Gjenstand for, først i *Victor Hugos* berømte Roman »Notre Dame de Paris«, senere i *Th. de Banvilles* yndefulde Skuespil, der bærer den gamle Digters Navn. Men de poetiske Behandlinger have rigtignok ikke levnet meget mere

end selve Navnet af den virkelige Gringoire, der synes at have været alt andet end en forsulten Drømmer eller fantastisk Pedant.

*Pierre Gringoires* Digtervirksomhed falder under Ludvig d. 12te — ikke under Ludvig d. 11te. Han fødtes omkring Aar 1475 i Normandiet og var altsaa c. 23 Aar, da Ludvig d. 12te kom paa Tronen. Under denne Konge havde de lystige Broderskaber *la Bazoche du Palais* og *»de sorgløse Børn«*, deres højeste Blomstring, Kongen forstod ikke blot at benytte disse Selskaber til Fordel for sin Politik, men baade han og Dronning Anne de Bretagne havde megen Smag for deres muntre Narrespil.



Fig. 8. Pierre Gringoire som »Narremoder« (i Randen hans Valgsprog).

Som ung Mand traadte Gringoire ind i »de sorgløse Børns« Lav, hvor han var en ivrig Skuespiller og tillige forfattede en Mængde forskjellige Stykker. Hans først Aerbejde er en Moralitet betitlet *»le Château de Labour«* (1499). I 35 Aars Alderen havde han opnaaet den næsthøjeste Værdighed i Lavet; han var blevet *Mère-Sotte,* Narremoder, der kun havde Narrefyrsten, *Prince des Sots,* over sig. Denne Titel brugte han fremtidig hyppigt som Forfatternavn *(les Fantaisies de Mère-Sotte, les Menus Propos de Mère-Sotte).*

Gringoire har, efter hvad man kan slutte, været en foretagsom og praktisk Mand, hvis Ærgerrighed ikke fandt sig tilfredsstillet ved at spille og skrive de lystige Stykker for Lavsbrødrene. Han gik i Kompagni med en Tømrermester Jehan Marchant og blev en Art Festarrangør eller Impresario for de Skuespil, som officielt afholdtes af Byen Paris. Medens

Tømreren lavede Theatret, arrangerede Gringoire Skuespillene, som navnlig anvendtes ved fyrstelige Personers Indtog i Byen. Ved disse Lejligheder var det dog kun Pantomimer og levende Billeder som opførtes.

Gringoire var imidlertid ogsaa Forfatter til virkelige Mysterier, saaledes skrev han for Murer- og Tømrerlavet i Paris det tidligere omtalte *Vie de Saint-Louis.*

Af selve Kongen blev han benyttet som politisk Agitator i hans Kamp mod Pave Julius den Anden og det lykkedes virkelig Gringoire i sin Satire »la Chasse au cerf des cerfs«,[1]) i Moraliteten om »den stædige Mand«, *l'Homme obstiné* og navnlig i Sottien »Narrefyrsten«, *le Prince des Sots,* at vække Had hos Menigmand mod Kongens gejstlige Modstander. »Narrefyrsten« opførtes sammen med Moraliteten Fastelavnstirsdag 1512 i Hallerne i Paris og vakte stort Røre om Gringoires Navn.

Frants den Førstes Regjering var ikke gunstig for Skuespillet i det hele og navnlig ikke for den politiske Sottie, som var Gringoires Styrke. Tillige synes han ogsaa at være bleven fordunklet af de italienske Komikere, som paa denne Tid begyndte at trænge ind i Paris. Praktisk gribende Øjeblikket trak han sig, efter at have giftet sig (1518), tilbage til Lothringen, hvor han blev Vaabenherold hos Hertug Antoine og antog Navnet *Vaudemont.* Her viede han sit Talent til en Politik, som var ganske forskjellig fra den, han havde dyrket under Ludvig d. 12te, idet han syntes bitter over at Hoffet foretrak de udenlandske professionelle Skuespillere fremfor hans egen Kunst, der dog havde vist Frankrig adskillige Tjenester. I sin nye Herres Tjeneste levede han et mere ubemærket Liv end tidligere. Og efter 1527, hvor han udgav sine »*Notables*

---

[1]) *Cerf des cerfs,* Hjortenes Hjort, et Ordspil med Pavens Titel *servus servorum dei,* le serf des serfs.

*renseignements, adages et proverbes«*, lod han ikke mere høre fra sig i Litteraturen. Han døde c. 63 Aar gammel i Slutningen af Aar 1538 eller Begyndelsen af 1539.

Gringoires Hovedværk, Sottien »Narrefyrsten«, er en god Type paa denne Art af komiske Stykker. Dens Handling er omtrent lig Nul og al dens Betydning ligger i de stadige Allusioner til politiske Personer og Begivenheder, som ligge bag de barokke Navne og tilsyneladende lystige Ord. Hovedpersonerne i denne Sottie er *Narrefyrsten* selv, der betyder Ludvig d. 12te; han ligger i Strid med *Narremoderen*, der optræder forklædt som »den hellige Kirke« og skal være Pave Julius den Anden. En tredje Hovedperson er *la Sotte-Commune* ɔ: Folket, der er fortvivlet over Striden og absolut ønsker Fred, thi, som det siger: Enden bliver dog altid, at jeg maa betale Gildet.[1]) Stykket ender med, at Klæderne blive trukne af Narremoderen, saa at enhver kan se, hvem hun er, ikke den hellige Kirke, men kun *Mère-Sotte.*[2]) Og derfor sættes hun ned fra den Trone, hun med Urette har tilranet sig, hvilket med andre Ord vil sige: det eneste, der er at gjøre ved Pave Julius den Anden, er at sætte ham af, thi han er uværdig til at repræsentere den hellige Kirke. —

I Tyskland havde Farcen eller som den der kaldtes »Fastelavnsspillet« sit fornemmeligste Hjemsted i *Nürnberg*, i alt Fald stamme de fleste bevarede Spil fra denne Stad, hvor i det hele et rigt aandeligt og industrielt Liv pulserede saavel i Middelalder som Renaissance. De gamle Skikke holdtes i Hævd og hver Fastelavn drog maskerede Skarer af Haandværkssvende Gaderne rundt og sang deres Vers eller

---

1) »Enfin je paie toujours l'escot.«

2) »Affin que chascun le cas notte
Ce n'est pas Mère Saincte Eglise
Qui nous fait guerre; sans feintise
Ce n'est que nostre Mere Sotte«.

spillede deres smaa Scener i de lystige Narreforklædninger. Ogsaa Danse hørte til og mange af de ældste af disse tyske saakaldte Skuespil gjøre i Grunden nok saa meget Indtryk af at være en lille Introduktion til den lystige Hanedans[1]) eller den statelige Sværddans, baade fordi de ere saa korte, fordi de savne enhver dramatisk Pointe og fordi de ende med en Opfordring til at begynde Dansen. En af Fastelavnsnarrene havde det Hverv at anmelde Kammeraternes Ankomst og det begyndende Skuespil. En saadan Forløber kaldtes »Indskrigeren« — *der Einschreier*, sml. det franske *crieur* — og hans Bestilling og Navn bibeholdtes ogsaa senere, da Stykkerne ikke stod direkte i Forbindelse med Fastelavnsoptogene, som Prologus. En »Udskriger« endte Spillet og naar den lille Trup havde faaet sin Belønning i et Krus Øl eller et Glas Vin, undertiden ogsaa en lille Pengegave, drog den videre til næste Gade. Disse Fastelavnsoptog kaldtes »Schembartlaufen« og ud fra disse stammer den rige Farceliteratur i Nürnberg.

Nogen udpræget Forskjel i Form og Indhold mellem de tyske og franske Farcer er der for saa vidt ikke. Blot staa de tyske i kunstnerisk Udarbejdelse og sproglig Frihed meget langt tilbage for de franske. Medens i Frankrig Dialogen er ret levende og Versene stadig brudte paa en afvekslende Maade, følge Replikerne i de tyske Spil som oftest i Form af regelmæssige Strofer efter hinanden, Versene rimes to og to sammen og det er yderst sjældent, at de brydes, saaledes at én Person har det første Rim og en anden fortsætter med det næste; men sker dette endelig, saa bemærkes det udtrykkeligt

[1]) Hanedansen, der længe holdt sig som yndet Selskabsdans og som er os bekjendt fra Holbergs »Maskeraden«, var oprindelig en landlig Dans, hvor Danserne maatte balancere med et Vinfad paa Hovedet. Belønningen for den dygtigste Danser var en Hane. Se Creizenach, a. V. 411.

i den sceniske Anmærkning, aabenbart for at Skuespilleren ikke skal tage fejl. Saaledes f. Ex. i »Neithartspillet«:

NEITHART.

Gott grüesz euch, lieber Herr und liebe frau!
Helft mir, das ich ain kloster pau!
Uns hat got zu euch gesant.
Ich han euch pracht ain ganz convent,
Die han ich all selber geweihet.
Get dann! Wer will werden peicht,
Der mag wol werden seiner sünden an.

Der Herzog der erfüllt den Reim und spricht:

Herr Neithart, ir seit ein guoter man.[1])
o. s. v.

Hvad Indholdet angaar, er der allerede gjort opmærksom paa visse Forskjelligheder, som hang sammen med Forskjellen i Folkekarakteren. Hertil kan endnu føjes, at vi i Frankrig ikke tilnærmelsesvis finde den grove, ja ligefrem hadefulde Spotten over Bondestanden, som er almindelig i de tyske Spil. En overordenlig stor Mængde af disse Stykker gaa kun ud paa at fremstille Bønderne som skidne, raa og fejge Dyr og Bønderpigerne som lystne og kyniske Fruentimmer. En yndet Spøg er det, at behandle landlige Frier- og Bryllups-scener, hvor den unge Pige naturligvis skildres som ganske det modsatte af en Rosenbrud og hvor hendes legemlige Fortrin og Fejl drøftes af Forældre og Brudgom med en Ligefremhed, der ikke lader noget tilbage at ønske, hvor Skriftefaderen »kredenser« Bruden og hvor Brudegaverne bestaar i gamle Bukser, Hatte, Kedler og lignende Herligheder.

---

[1]) Gud være med Eder, kjære Herre og kjære Frue! Hjælp mig, at jeg kan bygge et Kloster! Os har Gud sendt til Eder. Jeg har bragt Jer et helt Konvent, dem har jeg alle selv indviet, Kom da! hvem, der vil skriftes, han kan blive sine Synder kvit. *Hertugen udfylder Rimet og siger:* Hr. Neithart, I er en god Mand.«

Et særlig drastisk Udslag giver Bondehadet sig hos disse gamle Forfattere, der selv vistnok saa godt som udelukkende var Kjøbstadfolk,[1]) i det store »Neithartspil«, det største af alle tyske Fastelavnsspil, idet det er over 2000 Vers langt. Intrigen i dette Stykke er yderst spinkel, men det hele Spil er aabenbart en Ramme om en Række Danse, gratiøse Runddanse af Ridderfrøkener, groteske Bondedanse, Styltedanse og lignende.

Det begynder saaledes, umiddelbart efter Prologen, med at Piberne spille op og »Hertuginden« med sine Jomfruer og Fruer danse og straks derefter, som en Art Parodi herpaa danse de plumpe Bønder med deres Fører, *Engelmair*, i Spidsen. I det hele svinger Handlingen bestandig uden synderlig Overgang mellem disse to Milieuer: Hertugens Hof og Engelmairs Bondeselskab. Man er i Foraarstiden, den skjønne Maj nærmer sig og Hertuginden ønsker sig at se den første Viol. Den unge Ridder *Neithart* gaar ud for at søge den og det lykkes ham ogsaa straks at finde den. Han sætter sin Hat over den som Mærke og gaar glad syngende hjem til Hoffet for at hente Hertuginden og Damerne.

Men ikke saa snart er Neithart borte før en af Bønderne, *Enzlman*, tager Hatten op, plukker Violen og sætter en anden, mindre vellugtende Erindring i Stedet.[2])

Nu vender Hertuginden og hendes Følge tilbage, ledede af Neithart, og Hertuginden beordrer, at alle skulle danse omkring Violen.

---

[1]) Til de allerfleste Fastelavnsspil ere Forfatterne ubekjendte. Kun Navnene paa to Nürnbergerdigtere ere os overleverede, Jærnstøber og Bøssemager *Hans Roseuplüt* fra Midten af 15de Aarhundrede og Barber og Mestersanger *Hans Folz* fra Slutningen af samme.

[2]) Dette foregaar ganske ugenert paa Scenen. I den sceniske Anmærkning staar: *Und Enzlman der nimbt den huot auf und pricht den Veiol ab und thuot ein Dreck an des Veiol stat und dekt in vider mit dem huot zu.*

Mit pfeifen und mit schalmaien
Sullen wir darumb raien
Wir wellen auf den freudenplan
Den lieben sumer schon emphan
Was ich sprich, das main ich ganz.
Schicht nach den spilleuten und macht den tanz.

Der danses nu; men efter Dansen løfter Hertuginden Hatten op for at se den yndige Vaarblomst. Hun viger med Væmmelse tilbage for det, hun ser og gaar forbitret bort med sine Jomfruer, efter at have holdt en Tordentale til den uskyldige Neithart.

Denne, der har staaet maalløs, medens den høje Frue var til Stede, bryder nu ud i et voldsomt Raseri og sværger en frygtelig Hævn over den, som har spillet ham dette Puds. Det oplyses snart, at den plumpe Streg skriver sig fra Bønderne og Neithart begynder nu et formeligt Korstog mod disse. Om de forskjellige Pinsler, som Neithart og hans Staldbrødre lade de ulykkelige Bønder gjennemgaa, handler saa Resten af Stykket; snart tage de dem tilfange, skære det ene Ben af hver af dem og binde dem et Træben paa i Stedet; snart drikkes de fulde og i deres Rus, som varer i tre Dage — men paa Scenen naturligvis er forbi i et Minut — klæder Neithart dem i Munkekutter og driver syndig Spas med dem. Her forekommer en Replik, der er som et embryonisk Udkast til den berømte Monolog af »Jeppe paa Bjerget« i Baronens Seng. Bonden *Madlhaubt* vaagner op efter sin tre Dages Rus og udtrykker sin Forbavselse over at finde sig selv som Munk paa følgende Maade: »Herregud! hvad er dog dette? Er det jeg eller er det ikke jeg? Eller hvordan er jeg kommen i denne Gestalt, at jeg er bleven til en Præst? Har jeg forandret mig siden i Dag og er jeg en Munk, skjønt jeg

aldrig var lærd? Hvem har givet mig det? Jeg troede, jeg var en Bonde.« [1])

Endelig komme ogsaa Djævlene til, med Lucifer i Spidsen og stifte Splid mellem Bønderne indbyrdes, saa der udvikler sig et stort Slagsmaal med blanke Vaaben. Stykket ender med, Neithart faar baade Ros og Gaver af Hertugen for sin Iver overfor Bønderne.

Det er tvivlsomt om »Neithartspillet«, som de fleste andre Fastelavnsspil, der fra denne Tid ere bevarede, hørte hjemme i Nürnberg; hverken dets Hjemsted eller dets Forfatter ere kjendte. Men Nürnberg vedblev i hvert Fald endnu i lange Tider at bevare sit Supremati i den tyske Theaterdigtning, ja udfoldede sig vel egentlig nu først i sin fulde Blomst, takket være den mærkelige Mand, som i Løbet af det sekstende Aarhundrede satte Præget paa Tysklands dramatiske Kunst. Om end ikke *Hans Sachs* i Tidsalder og Tænkemaade hører med til Middelalderen, saa ere hans Fastelavnsspil og andre Stykker dog en saa ligefrem Fortsættelse af *Rosenplüts* og *Folz*'s Arbejder, at han naturligt kan finde sin Plads i Sammenhæng med disse hans Forgængere.

Af *Hans Folz* var han iøvrigt en yngre Samtidig og Sachs omtaler udtykkelig denne »durchleuchtig deutsche Poet« som en af de udvalgte tolv Mestersangere i »Syngeskolen«, hvor ogsaa *Six Beckmesscr* og andre af de af Richard Wagner udødeliggjorte Figurer fandtes. Hans Sachs selv var født i Aaret 1494. Han var et Skræderbarn, men blev opdraget til Skomagerhaandværket. Paa sin Profession vandrede han Landet rundt og dyrkede samtidig med Skomageriet ogsaa »Poeteriet», Mestersangen, som dreves med Iver af Haandværkslavene rundt om, navnlig i Sydtyskland og Rhin-

---

[1]) Se »Das Neithartspiel«, i *A. von Kellers* store Samling »Fastnachtspiele aus dem fünfzehnten Jahrhundert«, Nr. 54.

provinsen, og da han atter vendte tilbage til Nürnberg, kastede han sig med en glødende Iver saavel over Mestersangen, som over anden digterisk, navnlig dramatisk Produktion, medens han dog stadig vedblev at passe sit Haandværk.

Han havde set sig godt om, været i Frankfurt, Würzburg,




Fig. 9. Billede af Hans Sachs i hans 81de Aar.

Kölln, München, Wien, Lübeck og mange andre Steder og overalt lært noget nyt, ikke blot i Retning af Fodtøj, men navnlig som Digter, saa at han, da han i toogtyveaars Alderen atter bosatte sig i Nürnberg, kunde optræde som den Reformator for det tyske Drama, som han virkelig blev, ligesom Luther, hvem han begejstret sluttede sig til, blev det for Kirken.

Hans Liv var langt — han døde toogfirsindstyve Aar gammel, den 19de Januar 1576 — og hans Produktionsevne hele Livet igjennem forbavsende. Der er Aar, i hvilke han har skrevet indtil atten Skuespil, saaledes i 1556 alene 8 Tragedier og 10 Komedier; og han efterlod sig ialt 198 dramatiske Arbejder, hvoraf 59 Tragedier, 65 Komedier, 64 Fastelavnsspil og 10 dramatiske Arbejder, som han blot betegner som »Spil«. Desforuden har han skrevet en utallig Mængde Fabler, fortællende Digte og af Mestersange over 4000![1])

Som rimeligt er, er det just ikke Perler altsammen, hvad han har skrevet, og navnlig begynder han naturligvis ikke som fuldmoden Kunstner. Hans første Arbejder, nogle Fastelavnsspil, staa ikke synderlig højere end hans Forgængeres og indvarsle kun for saa vidt den nye Æra, som de indføre en sømmeligere Tone og ikke bade sig i det Smuds, som var uadskilleligt fra de gamle Lystspil. Men først senere hen faar han den Fasthed i Formen og det ægte dramatiske Lune i Dialogen, som stiller ham saa enestaaende højt i hans Lands samtidige Theaterliteratur. Ubetinget højest naar han i Fastelavnsspillene, medens hans »Tragedier« og »Komedier« endnu staa og vakle mellem Middelalder og Renaissance. Selve Navnene var laant fra Renaissancen, skjønt han næppe selv var rigtig klar over, hvad han forstod ved en Tragedie og ved en Komedie. Det mest afgjørende for ham var, om Stykket endte med et Dødsfald eller ej; i første Tilfælde kaldte han Stykket en Tragedie, i sidste en Komedie. Dog heller ikke her er han konsekvent. Hans Skuespil om *Judith* kalder han saaledes en »Comedi«, men fortryder det allerede i Prologen, hvor han lader »der Ehrenhold« (Herolden) sige:

---

[1]) Mestersangene holdt han sikkert ikke for værdige til at opbevares, thi han har i den af ham selv foranstaltede Udgave af hans samlede Værker (3 Foliobind, Augsburg 1558—1561) ikke medtaget dem.

»... Sind wir gebeten hieher kommen
Und haben alhie fürgenommen,
Zu halten ein geistlich comedi,
Doch schier vast gleich einer tragedi.«

Men Indhold og den indre Form er endnu ganske Middelalderens. Han bruger til sine højere Skuespil at sætte lange Fortællinger i Dialog og lader Samtale følge paa Samtale uden nogen egentlig indre Sammenhæng og tidt ogsaa uden nogen ydre Sammenknytning, ganske som de middelalderlige Skuespil brugte. Han inddeler ganske vist, i alt Fald i sine senere Tragedier og Komedier, efter italiensk og fransk Renaissanceskik, Stykkerne i *Akter*, men denne Inddeling er rent udvendig. Akten betegner som oftest ikke noget afsluttet Hele i Tid og Handling, men inden i den enkelte Akt er der ofte store Tidsspring og Handlingen er hyppigt vilkaarlig skaaret over, naar Forfatteren har ment, at der passende kunde være et Hvilepunkt. Aktinddelingen, der ikke som vor indskrænkede sig til et Maximum af fem, men naaede op indtil ti, medførte imidlertid, at Digteren bestandig ved Aktens Slutning maatte finde paa et Paaskud til at lade alle Personerne forlade Scenen. Thi Skuespillet, som nu i alt Fald delvis var flyttet inden Døre, krævede ikke mere som Skik, at alle Personer forblev paa Scenen, saalænge Stykket varede. Paa den anden Side kjendtes intet Fortæppe, som kunde markere Aktslutningerne. Følgelig maatte altid de Optrædende Personer bringes bort fra Skuepladsen, for at Scenen nogle Øjeblikke kunde staa tom, en Skik, som bibeholdtes, ja endnu paa *Theâtre-français* bibeholdes, i de franske klassiske Komedier og Tragedier, og som ogsaa *Holberg* efterlignede i sine Arbejder.[1])

[1]) Hvorledes Holberg efterhaanden indrettede sine ældre Komedier efter denne Theaterskik, og hvilke Forandringer de derved undergik, kan ses i Hr. *Julius Martensens* højst interessante nye Holbergudgave fra 1897.

Skikken medførte som en Selvfølge, at ogsaa Personerne kom gaaende ind ved Aktens Begyndelse og aldrig var placerede i Grupper som i vor Tid. Paaskuddene for at faa Personerne bort var tidt meget naive, som i den ellers ret regelmæssige Komedie i 5 Akter om *Alexander Magnus*' Gemalinde *Persones,* der »rider paa den Philosophum *Aristotelem*«, hvor Stykkets to Ræsonnører ved tredje Akts Slutning pludselig afbryde deres Samtale om Hoffets Sager med de Ord:

Komm, zum Frühmal man jetzt trommet
Der Hunger hat mich lang gefrct,[1])

hvorpaa de begge gaa. Eller i syvakts Komedien »die schön Magelona«, hvor Ridder *Peter* efter en bevæget Elskovsscene med Fyrstinde *Magelona* uformodet river sig løs fra hendes Favntag og udbryder:

Hört! hört! man thut zu Tisch blasen,
Ich muss gehn eilend hin mein Strassen,
Bei dem wöll wir's jetzt bleiben lassen,

og efter denne mildest talt prosaiske Afskedsbemærkning forlade de Elskende Scenen.

Ligesom Formen saaledes vakler mellem gammelt og nyt, saaledes ogsaa Indholdet. Hans Sachs henter sine Emner alle Vegne fra. Han behandler de gamle bibelske Sujetter som »Passionen«, »Isacs Ofring«, »Mose Barndom« o. s. v., han optager de middelalderlige Sagn som »Tristan og Isolde«, »den hornede Siegfried«, »Olivier og Artus« o. s. v.; men han indfører samtidigt en stor Mængde klassiske Emner som »Clytemnestra«, »Alceste«, »Trojas Ødelæggelse«, »Ulysses«, »Perseus og Andromeda« og mange andre. Dog disse klassiske Emner, som han under Paavirkning af Renaissancen havde

---

[1]) gefret ɔ: pint plaget.

faaet kjær, behandledes ganske som de middelalderlige og hans Ukjendskab til Kilderne, hans Arbejden paa tredje, fjerde Haand gjorde, at de Stykker, han selv ansaa for tro Efterligninger af græske og latinske Mønstre, blev fulde af latterlige Misforstaaelser og Anakronismer og de gjennemtrængtes af en Aand og Tænkemaade, der ganske var den Nürnberger Smaaborgers og som stod i et komisk Misforhold til de gamle, klingende historiske Navne.

I *Fastelavnsspillet* derimod viser Sachs sig rigtig som den store Mester og som den store Reformator. Han er her ikke trykket af nye Regler og gamle Forbilleder. Han skriver løs ud af sit rige Lune, der dog aldrig lader ham forfalde til Raahed, han benytter sine Iagttagelser fra Livet omkring ham og taler et Sprog, som han kjender og som passer til de Figurer, han vil skildre. Samtidig kommer den Kundskab ham til Nytte, som han har skaffet sig for de store alvorlige Skuespils Skyld, og hvad der ikke lykkes ham der trods alt hans Arbejde: at skaffe en Enhed mellem Stil og Stof tilveje, det kommer som af sig selv i den lettere Kunstart. Medens de gamle Fastelavnsspil i Tyskland før Sachs i Virkeligheden ere ganske formløse og trods de morsomme Enkeltheder kun vanskelig lade sig indordne under dramatiske Begreber, selv primitive, saa finde vi i Sachs's bedste Stykker en Sluttethed og Fasthed i Bygningen og et Liv, en Konsekvens i Dialogen som gjør dem spillelige den Dag i Dag.

Man gjennemse saaledes, for at tage et Exempel, Fastelavnsspillet om »den farende Skolar med Djævlebesværgelsen«.[1]) Emnet er tidt behandlet, ogsaa i gammel Tid i dramatisk Form efter Hans Sachs af hans Efterfølger, den Nürnberger Notar og Prokurator *Jacob Ayrer* (d. 1605). Herhjemme har

---

[1]) »Der fahrend Schüler mit dem Teufelbannen, ein Fastnachtspiel mit vier Personen«.

*H. C. Andersen* benyttet det til en Del af Eventyret om »Store Claus og lille Claus«. Hos Hans Sachs har det dog en noget mindre uskyldig Karakter end hos vor egen Æventyrdigter, skjønt han har undgaaet enhver Raahed og Udmalen af de erotiske Situationer, hvor de tidligere Fastelavnsspilforfattere ganske sikkert vilde have bukket under for Fristelsen.

Stykket har hos Sachs fire Personer, nemlig den halte og pukkelryggede Præst, den farende Skolar, Bonden og Bondekonen. Det er som alle hans Fastelavnsspil uden Akt- eller Sceneinddeling, men begynder med, at Bondekonen kommer alene ind og »taler med sig selv«. Vi erfarer i hendes Monolog, at hendes Mand er kjørt paa Arbejde i Skoven og at hun ikke venter ham hjem før Aften. Hun ønsker nu hjærteligt, at Sognepræsten, der trods sine legemlige Mangler er hendes Hjærtes udkaarne, vilde benytte sig af Lejligheden og komme og besøge hende. Medens hun er midt i sine Betragtninger om Naboernes Stiklerier og Mandens Skinsyge, opdager hun Præstemanden, der har sneget sig bag om Laden for at undgaa Sladder. Bondekonen bliver henrykt og byder ham paa Pølsemad af den nyslagtede So, et Krus Vin og Hvedebrød. Præsten tager imod det gode Tilbud, men beder hende blot skynde sig at hente det, da han er meget bange for, at Manden skal komme tilbage. Hun gaar ud efter Maden og Præsten bliver alene tilbage. Han benytter Tiden til at skildre sin Angst for Manden og undrer sig over, at han egentlig vil udsætte sig for den Spot og Skam at blive overrasket paa fersk Gjerning af en Bonde.

»Ich bin zwar mit einem Narrn besessen
Dass ich weit lauf nach Huren aus,
Hab doch selbst eine in dem Haus,«

siger han filosofisk.

Konen kommer nu tilbage med Pølser, Vin og Brød, og de skal netop til at gjøre sig tilgode, da der høres Lyden af en Koklokke udenfor, og et Øjeblik efter træder den farende Svend ind, en af disse omvankende Skolarer, der tigge sig frem for, som de sige, at samle sig lidt til at studere til Præst for. Denne rejsende Tiggerstudent beder nu ogsaa her om lidt. Han siger:

O Mutter, gieb dein milde Steur
Mir armen fahrende Schüler heur
Denn ich sammle mit diesen Dingen
Dass ich mein erste Mess mög singen.

Men Præsten viser ham skrapt af og svarer:

Du sammelst leicht zu einem Schalk.
Hebst dich hinaus, du Lasterbalg.

Skolaren bliver ved at trygle om en Skærv, med baade Præst og Bondekone skælde ham Huden fuld og jage ham med Puf og Stød paa Døren. Inden han gaar, advarer han dem dog og lover dem, at de nok skal komme til at fortryde deres Haardhed. I en afsides Replik faa vi at vide, at han hemmelig vil skjule sig et Sted i Huset og, hvis Bonden kommer hjem, tage en artig Hævn over de to.

Døren bliver nu lukket af og Præsten er alene med Bondekonen. De skal atter lige til at gjøre sig til gode med den lækre Mad og Vin, da det banker stærkt paa Døren. Konen ser ud og opdager til sin Skræk Manden, der er kommen hjem. I Huj og Hast bliver Pølser og Vin gemt, Præsten skjuler sig ude i Ovnen og Konen lover ham, naar Manden først er faldet i Søvn, da at hjælpe ham bort.

Saa lukker hun op for Manden, der er kommen saa tidlig fra Skoven, fordi begge hans Økser gik itu for ham. Han forlanger Pølser og anden Flæskemad, men Konen siger ham,

at der ikke er mere af det, det er altsammen spist og foræret bort. Medens de snakke om det, høres atter Koklokken, der melder Tiggerstudentens Gjenkomst. Konen løber ham forskrækket i Møde og vil give ham en Skærv for hurtig at blive af med ham, men han træder hen til Bonden og beder ham om Husly for Natten. Han faar Tilladelse til at blive og stopper straks Munden paa den utro Kone ved hurtig at hviske til hende: »Ti, Morlil, saa tier jeg og!«

Bonden spørger ham nu, hvad han egentlig tager sig til og Skolaren svarer, at han og hans Lige de drage fra Højskole til Højskole og lære den sorte Kunst. Ogsaa mange andre Kunster kunne de: kurere for Øjenpine og Tandpine, signe og gjøre usaarlig, spaa og grave Skatte og ride paa Bukke om Natten. »Jeg har dog ogsaa hørt,« siger Bonden, »at I Skolarer kan mane Fanden.« — »Det kan vi ogsaa,« svarer Studenten, »mane og besværge og faa ham til at gjøre, hvad vi vil og endda faa ham til at bringe Pølse, Vin og Hvedekage for os.« — »Min kjære Mand,« siger Bonden begærligt, »jeg véd ingen Ting paa Jorden, det tilstaar jeg, som jeg hellere vilde, end se den livagtige Djævel.« — »Saa se paa Din Kone da.« — »Næ, et Spøg, et andet Alvor, hvis Du kan, saa skaf os fat i Djævelen.« — Den snedige Student lover det da, skjønt det er meget farligt; men først maa Mand og Kone begge gaa baglæns op paa Loftet, mens han maner, og blive der, indtil han raaber: kom igjen! Saa skal de atter stige baglæns ned og faa Djævelen at se.

Bondeparret gaar virkelig baglæns ud; men ikke saa snart ere de borte, før Studenten faar fat i Præsten, truer ham med at røbe ham for Bonden og bringer ham i en saadan Tilstand af Skræk, at han ikke alene faar ham til at give sig alle sine rede Penge, men endogsaa faar den ulykkelige Velærværdighed til at spille Djævel for sig, og det endda paa den drastiske Maade, at han skal klæde sig splitternøgen af, sværte

sig kulsort som en Ravn og svøbe sig i en gammel Hestehud, som findes i Stalden. Iøvrigt instruerer han ham om at komme paa et bestemt Signal og brumme dygtigt som en vild Bjørn. Men han maa ikke glemme at tage Pølserne, Vinen og Hvedekagerne med. Naar han vil besørge alt det, saa skal han slippe med Fred af Huset. Præsten gaar rystende af Angst ind paa alt og forsvinder for at foretage sin Omklædning.

Nu raaber den listige Tiggerstudent efter Bønderfolkene, der stige baglæns ned fra Loftet og sætte sig i spændt Forventning, hver opfyldt af sine Tanker. Skolaren slaar en Tryllekreds med sit Sværd og maner højtideligt Fanden tre Gange til sig. Endelig kommer han med Pølser, Vinkande og det hele djævelske Apparat. Bonden er ved at dø af Rædsel og faar ikke Mælet, før Gespenstet atter er forsvunden. Ja, selv da er han ude af sig selv af Skræk. Saa hæslig havde han dog ikke tænkt sig Fanden, og saa vanskabt. Han lignede jo grangivelig deres pukkelryggede Præst og haltede ligesom han. Endelig faar Studenten ham nogenlunde stillet til Ro ved at hænge en Amulet om hans Hals, og han gaar da til Sengs efter at have givet Djævlebesværgeren en Gylden for hans Ulejlighed. Bondekonen og Studenten ere nu alene. Og hun, der har skælvet af en ganske anden Skræk end Manden, faar atter Vejret. Men Studenten slipper hende dog ikke, før han har faaet presset lige saa mange Penge ud af hende som af Præsten. Tilsidst bemægtiger han sig Pølserne og Vinen, og belæsset med sin hele rige Høst siger han Stykkets Epilog og Moral.

Det lille Fastelavnsspil er gjennemgaaet saa nøjagtigt, fordi det synes mig tydeligt at vise det Fremskridt i Theaterteknik, som er gjort med Hans Sachs. For det første ligger Fremskridtet i den ganske naturlige Iagttagelse af Stedets Enhed, som her er gjennemført. Den synes en moderne Læser

ganske selvfølgeligt, men for Tiden var den alt andet. Et Fastelavnsspil fra den tidligere Periode før Sachs vilde have ladet Handlingen svæve ubestemt omkring. Snart vilde vi have været med Skolaren paa Landevejen, med Bonden i Skoven, snart med Konen i Stuen, med Parret paa Loftet o. s. v., o. s. v. Ikke at disse Steder var blevne fremstillede, eller at Forfatteren havde gjort sig det klart, at de egentlig skulde fremstilles. Ingenlunde; han vilde blot ingen Fornemmelse haft af, at Stykket allerbedst kunde foregaa paa ét bestemt Sted og ingen Ulejlighed gjort sig for at samle Scenerne saaledes, at det blev naturligt, at de gjorde det. Paa det Hans Sachske Theater har der sikkert ikke været den mindste malerisk-dekorative Understøttelse og dog foregaar dette Stykke saa aldeles utvivlsomt i en og den samme Bondestue, og Lokaliteterne uden om tegne sig med fuldkommen Tydelighed for vore Øjne ganske paa samme Maade som hos en dygtig, moderne Tekniker. Medens det som bekjendt ofte er meget vanskeligt at bestemme f. Ex. i de Holbergske Komedier, hvor de enkelte Scener skulle tænkes at foregaa og hvilket Billede der egentlig har foresvævet Digteren i hans Fantasi, saa er der ikke den mindste Tvivl om den Art Ting hos Hans Sachs. Han kan være naiv og uvidende, men hans sceniske Fantasi er saa sikker som nogen dramatisk Forfatters og trods den uhyre Produktion er hvert Stykke udarbejdet med en Nøjagtighed, som gjør mange af hans senere Kolleger til Skamme.

Dette Fremskridt er ikke saa ubetydeligt, som en Ikke-Fagmand paa Forhaand maaske kunde tro. Det fører i Virkeligheden direkte hen mod den moderne Scenekunst, der viser os Livet saavel i Billeder som i Ord, der giver os en malerisk saavel som en digterisk Illusion. Men ogsaa selve den digteriske Udtryksmaade faar hos Hans Sachs et stærkt Stød fremad. Dialogen bygges med langt større Konsekvens, Replik følger paa Replik med langt større baade logisk og psykologisk

Nødvendighed, og vi synes at overvære en virkelig Samtale, ikke en Række løsrevne Skildringer, lyriske Udbrud eller en usammenhængende Vittighedsjagt. Ogsaa Karakteriseringen bliver anskueligere, om end just her endnu føles store Mangler. Man kan ikke netop sige, at hver Person taler sit eget Sprog, og at Sachs formaar at lade det indre spejle sig i personlige og stærkt individuelle Ord. Denne dramatiske Styrke hører endnu Fremtiden til. Men han formaar dog ganske anderledes end Forgængerne at skille Figurerne fra hverandre, saa at hver især fremtræder med et psykologisk om end ikke sprogligt karakteriseret Særpræg.

Ogsaa i andre Retninger, som endnu mere direkte angik Skuespilkunsten, var den prægtige gamle Nürnberger Skomager en Reformator. Sachs var nemlig ikke blot den fænomenalt produktive Forfatter, men han var tillige en ivrig og dygtig Skuespiller og Theaterdirektør.

Om noget fast Theater var der i Nürnberg endnu ikke Tale, skjønt man har villet hævde det modsatte. I ældre Haandbøger, som *Eduard Devrients* for sin Tid udmærkede »Den tyske Suespilkunsts Historie«, læser man, at Mestersangerlavet i Nürnberg oprettede Tysklands første Skuespilhus i Aaret 1550.[1])

Dette er imidlertid ikke rigtigt. Hans Sachs og Mestersangerne var Dilettantskuespillere som deres middelalderlige Forgængere. Tiden og Skuespillenes Art havde draget Forestillingerne fra den aabne Gade eller den offenlige Plads inden for en Kirkes, en Klostergaards eller et Værtshus' fire Vægge. Men deraf fulgte ikke, at Mestersangernes Theater var et stabilt. Selv om de blev regelmæssigere og hyppigere, beholdt Skuespillene dog deres Amatørpræg og skiftede uophørlig Hjemsted. Efter Reformationens Indførelse blev det de Nürnberger

---

[1]) Ed. Devrient: Geschichte der deutschen Schauspielkunst, I, S. 114.

Mestersangere tilladt at benytte Marthakirken til deres Forestillinger og denne Tilladelse beholdt de og benyttede de næsten et Aarhundrede igjennem, indtil den i Aaret 1614 atter blev taget fra dem.[1]) Denne sin Liberalitet, at stille Kirken til Disposition for Skuespilleramatørerne, kom Byraadet dog undertiden til at fortryde, idet det hændte, at ivrige Theaterlystne allerede under Eftermiddagsprækenen trængte sig ind i Kirken og forstyrrede Gudstjenesten for i Tide at sikre sig Plads.

Da Lavet fik Tilladelse til at bruge Dominikanerklosteret, blev det paalagt *Hans Sachs* meget bestemt at sørge for, at Publikum ikke fik Adgang før Prækenen var ude. Her blev ogsaa Adgangsprisen bestemt: den maatte ikke overstige to Kreuzer. Heller ikke maatte der spilles mere end to Gange om Ugen, vel at mærke ikke hele Aaret rundt, men i den Tid, der overhovedet spilledes, nemlig som Regel fra Helligtrekonger indtil Fastetiden.

Dog ogsaa mere verdslige Lokaler benyttede Hans Sachs og hans Fæller i denne Periode og det maa formodes, at de her have haft noget friere Hænder. I Raadstueprotokollerne nævnes især de tre Værtshuse »den gyldne Stjærne«, »den gyldne Svane« og »Heilsbronner Hof« som almindeligt benyttede Lokaler. Navnlig det sidste skal have været særlig egnet til Skueplads, idet dets Gaard var lang og smal, saa at en Scene let kunde slaas op i den ene Ende af den, medens Tilskuerne kunde faa god Plads, dels i den øvrige Del af Gaarden, dels oppe paa de rundt løbende Svalegange og i de talrige Vinduer.

Her altsaa, i Værtshuse, i Kirke og Kloster, manøvrerede Hans Sachs med sine Kammerater og indstuderede sine Stykker, de lystige som de bedrøvelige, med dem. Om nogen synderlig Udsmykning af Scenen har der vel næppe været Tale, i hvert

---

[1]) R. Genée: Lehr- und Wanderjahre, etc,, S. 126 f.

Fald da ikke paa nogen illuderende, malerisk Vis. Forfatterne indrømme det undertiden selv. I et anonymt Stykke om »Susannas Historie« fra c. 1534 staar saaledes den Have, i hvilken Handlingen tænkes at foregaa, beskrevet paa følgende Maade i Prologen:

Dieser Gart ist gar hübsch und schön,
Von Kräutern und viel Bäumen grün,
Welchen, so euch zu sehn gelüst,
Gar scharfe Brillen ihr haben müszt.

Med hvilken Omhu og Forstaaelse Hans Sach iøvrigt ledede Indstuderingen af sine Stykker, det læser vi ud af de sceniske Anmærkninger, der altid ere et godt Barometer til Bedømmelsen af Forfatternes Theaterkyndighed. Sachs' Forgængere antydede kun højst ufuldkomment, hvad der skulde foretages paa Scenen af Bevægelser, Udgange og Indgange, understøttende Gestus og lignende. Hos Sachs selv derimod faa vi som oftest fuld Besked. Han angiver nøje ikke blot *naar* en Person skal gaa, men ogsaa *hvorledes* han skal gjøre det, om han skal gaa hurtigt eller langsomt, bedrøvet eller glad, som f. Ex. i Tragedien »von der strengen Lieb' Herrn Tristrant mit der schönen Königin Isalden«, hvor Kong Marx har opdaget Tristrant og Isoldes brødefulde Kærlighed; der gaar Tristrant »traurig ab« og »desgleichen schleicht Isald ab«; Kongen derimod »geht zornig ab«. Han foreskriver bestemte Udtryk for Sorg og Fortvivlelse, Bøn, Spot, Glæde o. s. v. Kleopatra skal saaledes ved Antonius' Død »sønderrive sin Hovedpynt, kradse sit Ansigt og græde bitterligt af Sorg«. Solon skal, da han erfarer sin Søns Død »slaa Hænderne sammen over Hovedet, græde og skrige«. I Komedien om »den uskyldige Kejserinde i Rom« (samme Emne som Shakespeares »Vinteræventyr«) falder den angrende Bagvasker, Alphonsus, »paa Knæ med oprakte Hænder« for Kejserinden

og beder hende om Forladelse, hvorpaa denne atter »løfter ham op« og tilgiver ham. Da den utaalmodige og lydige Markgrevinde Griselda« faar det Budskab, at hendes unge Søn skal tages fra hende for at dræbes »ser hun paa sit Barn, kysser det, gjør Korsets Tegn over det« og giver det da til Drabanten. Men da denne lidt senere gaar bort med Drengen »ser hun længselsfuldt (sehnlich) efter ham«.

Der ligger megen scenisk Finfølelse gjemt i saadanne Smaabemærkninger, og ikke blot i Forhold til den uudviklede Tid og de jævne Omgivelser betegne de et højt Standpunkt af dramatisk Intelligens. Selv for moderne Læsere, der ere vante til tidt overlæssede Beskrivelser af Scene og Figurer, staa disse simple Angivelser som særlig slaaende og udtømmende. Men tages oven i Kjøbet Tid og Milieu i Betragtning, maa man bøje sig i Beundring for denne mærkelige Mand, denne Kunstens fødte Adelsmand, der i det borgerligste af alle Erhverv uden Brask og Bram, i sin Fritid, saa at sige mellem to Par Støvler, daglig arbejdede sin Kunst op ad til en Højde, som den i lange Tider, baade før og senere, hverken havde naaet eller naaede.

Thi det mærkelige var, at Sachs, trods den store og almene Yndest, han stod i, dog ikke fik den Betydning for den tydske Skuespilkunst, som man havde al rimelig Grund til at vente.

Hans Sachs og hans Fæller, hans Forgængere og nærmeste Efterfølgere var Dilettanter, hæderlige Næringsdrivende og Haandværkere, der drev Skuespilkunsten som en forfriskende og opløftende Tidsfordriv. Om hans Trup hedder det i en Nürnberger Beskrivelse fra forrige Aarhundrede:[1]) »De ældste Skuespillere og endnu paa Hans Sachs' Tid, var ganske vist lutter ringe og jævne Folk, Væggemalere (Tüncher), Tagtækkere, Børstenbindere og deslige, for Størstedelen Mestersangere. Dog

[1]) En Afhandling af W. (Will) i »Historisch-diplomatisches Magazin für das Vaterland und angrenzende Gegenden«. B. 1, Nürnberg 1781, S. 206.

har man Efterretning om, at de delvis spillede deres Figurer fortræffeligt. En vis *Häublein* var Mester i de sørgelige Roller og bragte alle Tilskuerne til at græde. *Teisinger* var alvorlig og meget dygtig til at forestille den tyrkiske Kejser eller endog Djævelen. *Perscha,* et ungt Menneske og Børstenbinder, spillede en Jomfru saa godt, at ingen Kvindeperson kunde gjøre ham det bedre.«

Men snart efter Sachs's Tid begyndte den professionelle Skuespillerstand at danne sig i Tydskland og denne fristede kun kummerlige Kaar i Begyndelsen og maatte fægte altfor haardt for Brødet og Publikums Gunst, til at dens Forhold til den gode Smag og den gode Litteratur kunde blive særdeles intimt.

Vi skulle senere komme tilbage til de tyske Skuespillertrupper og deres Repertoire, her skulle vi kun understrege, at Hans Sachs altsaa mere betegner en Klimax af hele den tyske middelalderlige Amatørkunst end Begyndelsen til en ny Periode.

---

## II.

*Moraliteterne. Deres Forhold til Karakterkomedien. »Standhaftighedens Borg«. »Velfaren og Ildefaren«. »Fordømmelsen over Gæstebud«. Kostymer i Moraliteterne.*

Inden vi forlade denne Tidsalders verdslige Repertoire, staar endnu tilbage at omtale en Art Skuespil, som i den senere Middelalder og op i Renaissancen vandt stor Popularitet, *Moraliteterne* nemlig.

Ved en Moralitet forstaar man et Stykke, i hvilke Figurerne ere personificerede Abstraktioner. Moraliteten er den klassiske Karakterkomedie *in ove.* Karakterkomedien vil skildre og revse en Last eller Fejl: Hykleriet, Menneskehadet, Stundes-

løsheden, Adelsstoltheden eller hvad det nu kan være. Den tager da denne Last, svøber den om en Figur, stiller Figuren i Situationer, hvor Lasten ret kan springe i Øjnene, sætter et Personnavn paa Figuren og revser eller omvender efter Omstændighederne denne Person.

Moraliteten gaar simplere til Værks. Ogsaa den tager en Last, en Dyd. en Fejl, en Egenskab kort sagt, og sætter disse i belysende Situationer, revser og omvender. Men den gjør sig ikke den Umage at individualisere sine Laster og Dyder. I Stedet for at svøbe Egenskaben om en Figur og saa fremstille en *Hr. Harpagon,* der er gjerrig, en *Hr. Tartufe,* der er hyklerisk, en *Hr. Vielgeschreg,* der er stundesløs, en *Hr. Alceste,* der er menneskefjendsk, tager Moraliteten helt raat selve Abstraktionen og stiller den uden individuel Kærne paa Scenen. Vi se ikke en Mand, der holder af at spise godt og som iøvrigt har sine Ejendommeligheder, som *Apicius* hos Holherg, men vi se selve »Fraadseriet«, vi se ikke en adelsgal *Hr. Pourceaugnac,* men selve »Hovmodet«. Og overfor Lasterne staa Dyderne. Hovmodet bekæmpes af Ydmygheden, Fraadseriet af Nøjsomheden, ligesom den milde, fornuftige *Philinte* staar overfor den menneskefjendske, hæftige *Alceste.*

Springet mellem Moraliteten og Karakterkomedien vilde maaske ikke være saa stort, som det nu synes, hvis Middelalderens Moralitetsforfattere havde haft Genier blandt sig som Molière og Holberg. Thi hvad er Harpagon eller Tartufe i Grunden andet end Abstraktioner, end Laster med et Personnavn paa, som ved den geniale Sammenstilling af Enkeltheder kunne tage sig ud som bestemte Individer, men som dog, naar alt kommer til alt, kun vise os den ene Side af Personen, den, gjennem hvilken Lasten kan ses.

Imidlertid, blivende Digterværker finde vi ikke blandt de gamle Moraliteter, skjønt Genren vel stod i nok saa stor Anseelse og ikke nød mindre Popularitet end den øvrige verds-

lige Skuespilliteratur. Os forekomme disse farveløse, optrædende Abstraktioner at staa langt tilbage i Interesse for de brogede og levende Farcefigurer og det synes besynderligt, at denne underlige Afart af Dramaer har kunnet holde sig saa længe.

Abstraktionen og Allegorien var overhovedet stærkt paa Mode i Middelalderen og Maneren spredtes, vel ikke mindst under Paavirkning af den berømte Monstreallegori, »Romanen om Rosen«, over det hele civiliserede Europa. Paa Scenen træffe vi dog ikke de rent allegoriske Stykker før det 15de Aarhundrede, men der brede de sig ogsaa med stor Frodighed, især i det oprindelige Hjemsted, Frankrig, og i England, hvor de saakaldte *moral plays* blev yndede som ingen anden Genre. De halvt allegoriske Navne i saa mange engelske Skuespil helt op til vort Aarhundrede — som f. Ex. Navnene *Surface, Candour, Backbite, Sneerwell* o. s. v. i Sheridans »Bagtalelsens Skole« — vidne endnu om hvilket Tag Moraliteterne have haft i den engelske Smag. Ogsaa i tydske og danske Stykker har denne Skik, at lade Navnet give som en kortfattet Forklaring paa Personens fremherskende Fejl eller Fortrin, været almindelig, men vistnok under engelsk Paavirkning; saadanne populære Navne som Vielgeschrey, Leerbeutel, Faldsmaal, Klister, Malle, Zierlich o. s. v., o. s. v., ville være tilstrækkelige Antydninger deraf.

Under det indiske Theater er omtalt et mærkeligt Stykke fra Slutningen af det ellevte Aarhundrede, »*Erkjendelsens Maanes Opgang*«, hvor Kong *Vildfarelse* og Kong *Forstand* bekrige hinanden.[1]) Nogen Forbindelse mellem dette gamle indiske Skuespil og det femtende og sekstende Aarhundredes europæiske Moraliteter er vel aldrig paavist, men i Virkeligheden ere de ganske af samme Art. Ogsaa i Moraliteterne stride stedse de menneskelige Laster og Dyder med hinanden. Striden staar

---

[1]) Se første Bind, S. 75 f.

gjerne om en Repræsentant for Menneskeslægten, Hovedpersonen, hvis Liv følges fra den spædeste Barndom til Døden, og om hvem de onde og gode Magter føre en stadig Kamp, der ender, som det sig hør og bør, med Dydernes Sejr og Lasternes Afstraffelse.

Saaledes gaar det til bl. a. i den engelske Moralitet »*Standhaftighedens Borg*«,[1]) hvor Helten, *Humanum genus* ɔ: Menneskeslægten, straks i sin Ungdom følger sin onde Engels Raad at opsætte det dydige Levned, indtil Alderen kommer, og at benytte den gyldne Ungdom til verdslige Glæder. Den unge Mand føres til *Mundus* ɔ: Verden eller Verdsligheden, og denne giver ham tre Ledsagere med paa Livets Vej: *Stultitia, Voluptas* og *Detractio* ɔ: Taabelighed, Vellyst og Ringeagt.

Detractio indfører han hos *Avaritia,* Gridskheden og denne lader ham stifte Bekjendtskab med de andre seks Dødsynder, blandt hvilke *Luxuria,* Liderligheden, især tiltaler ham og bliver hans Elskerinde.

Men nu tage de gode Magter fat. Den fordærvede Yngling gjør gjennem sin Skytsaand Bekjendtskab med *Confessio* ɔ: Skrifte, hvem han først ikke vil have med at gjøre, men henviser til senere Tider. *Poenitentia,* Bod, faar ham dog til at betro sig til *Confessio*, og denne anbringer ham i »Bestandighedens Borg«, hvor han bedst vil kunne undgaa de onde Laster. Borgen stormes af de syv Dødsynder i Forening, men Dyderne holde tappert Stand og slaa Angrebet tilbage.

*Humanum genus* er imidlertid blevet en gammel Mand og Synderne tage nu fat paa en anden Maade. Den af Dødsynderne, som bedst menes at kunne faa den Gamle i Tale, *Avaritia* nemlig, sniger sig hemmeligt til Borgens Mur og faar virkelig ved allehaande Kunstgreb, lokket Humanum genus ud. Han er nu helt i Syndens Vold og faar end ingen Glæde

[1]) Castle of Perseverance.

af de Rigdomme, som han ved Avaritias Hjælp har ophobet. Thi Drengen, *Garcio*, vil bemægtige sig dem for sig alene. Og desuden nærmer nu *Døden* sig, som vil øve sin Magt paa det




**Fig. 10. Mennesket mellem sin gode og onde Engel, Djævelen og Døden. — Moralitetsscene.**

omtumlede Menneske. I Nødens Stund kalder *Anima* ɔ: Sjælen *Misericordia* ɔ: Barmhjærtigheden til Hjælp. Men forgæves; den onde Engel har allerede grebet Humanum genus og vil slæbe ham paa sin Ryg til Helvede. Da komme pludselig

*Barmhjærtighed* og *Fred* til Stede og udvirke Naade hos Gud for den arme Synder. Fred river Menneskets Sjæl fra den onde Engel og Barmhjærtighed fører den for Guds Trone.

I Stil med dette *moral play* er en stor Mængde andre Moraliteter. Genren er i det hele saa temmelig ensformig og bevæger sig som oftest indenfor den samme Ramme og med væsenlig de samme Abstraktioner til Hovedfigurer. Den har hyppigt en stærkt religiøs Karakter og staar saa at sige paa Overgangen mellem det gejstlige og verdslige Skuespil. I selve Tiden sammenblandes ogsaa Titlerne. Saaledes kaldes en af de ældste og mest udprægede franske Moraliteter »*Bien-Avisé* og *Mal-Avisé*« i Originalen for et Mysterium, skjønt den i enhver Henseende har Form og Indhold som en Moralitet. Fablen i Stykket er af lignende Art som i »Standhaftighedens Borg«, blot har den franske Moralitet to Helte i Stedet for en, *Velfaren* og *Ildefaren,* hvis man saaledes kan oversætte *Bien-Avisé* og *Mal-Avisé.* Fra to modsatte Veje komme *Velfaren* og *Ildefaren* gaaende. De følges en Stund; men snart drages Velfaren af *Fornuft* til *Tro,* som giver ham en Løgte »forfærdiget med XII Vinduer, i hvilke staa alle Troesartiklerne, og et brændende Lys; og *Tro* siger, idet hun[1]) overrækker ham Løgten: Tab endelig ikke denne Fakkel, dette Lys.« Af Tro bliver han sendt til *Sønderknuselse (contrition);* men denne beder ham henvende sig til *Bekjendelse.* Paa Vejen møder han *Ydmyghed,* som raader ham til at afføre sig sine prægtige Klæder og lange Snabelsko *(souliers à grans poulaines*, der af Tidens Moralister betragtedes som et særligt Tegn paa Overdaadighed). Saaledes vandrer Velfaren ad Frelsens Vej, tilskyndet af *Fri-Vilje.*

Men *Ildefaren* vil ikke ad den samme Vej. »Saa gaa vi da til venstre,« siger Fri-Vilje; og revet med af *Lediggang* og

---

[1]) De Laster og Dyder, som optræde i Stykket ere alle af Hunkjøn og fremstilledes følgeligt som Kvinder.

*Oprørssind* kommer han til et Værtshus, hvor han svirer og spiller i Selskab med *Galskab* og *Udsvævelse.* Disse nette Kammerater ende med at plyndre ham ud og forlade ham derpaa.

Imidlertid opholder Velfaren sig nogen Tid hos Bekjendelse, som anbefaler ham at gaa til *Salig-Ende (Bonne-Fin). Beskæftigelse* fører ham til *Anger*, som paalægger ham Bod, hvorpaa hun sender ham til *Tilfredshed.* Denne Figur optræder for ham helt nøgen og beder ogsaa ham at aflægge alt, hvad han har taget fra Næsten.

Ildefaren, som er ude af sig selv over sit Uheld, kaster sig i Armene paa *Fortvivlelse* og besværger hende at føre ham til *Slet-Endeligt (Male-Fin).* Saa kommer *Fattigdom, Vanheld* og *Tyveri* til, ledsaget af de Laster, som tidligere forførte og bestjal ham. Den hele Flok omringer den ulykkelige Ildefaren, binder ham og fører ham under høje Skrig til *Skændsel.* Til sidst føres han for den skrækkelige *Slet-Endetigt*, hvis Udseende beskrives saaledes i en scenisk Anmærkning: »Mærk, at *Slet-Endeligt* maa have store Patter ligesom en So, og hun maa have en Mængde Smaadjævle, der følge hende, ligesom smaa Grise følge deres Moder.«

Velfaren følger stadigt Dydens Vej, der efter lange Stansninger hos *Kyskhed, Afholdenhed, Lydighed, Flid, Taalmod, Klogskab* fører ham til *Hæder.* Denne sidste giver ham Adgang til at betragte *Lykken* og hendes Hjul. Lykken selv viser Tilskuerne et dobbelt Ansigt, det ene smilende, det andet frygteligt. Hendes Hjul, som hun stadigt drejer, er et herligt Legetøj, til hvilket fire Mænd ere bundne. Den første kaldes *Regnabo* (jeg skal herske), den anden *Regno* (jeg hersker), den tredje *Regnavi* (jeg har hersket) og den fjerde *sum sino regno* (jeg er uden Rige). De fire styrte uophørligt fra Lykkens Tinde ned til dens dybeste Fald og symbolisere paa en anskuelig Maade Magtens Forgængelighed.

Atter føres vi tilbage til *Ildefaren*, der stadig er i Hænderne paa *Slet-Endeligt.* Denne spørger ham, om han angrer den Vej, han hidtil har fulgt. Men den Forhærdede nægter at føle nogen Anger. Da dræbes han af Slet-Endeligt og Djævlene strømme til for at bemægtige sig hans Sjæl og føre den til Helvede. Helvede er her ikke indrettet paa den sædvanlige Maade, men efter den sceniske Angivelse som en fornem Herres Køkken og Djævlene optræde som Tjenere. Indenfor høres de fordømte Sjæle at skrige. Her beværtes nu Ildefaren sammen med Regno og Regnabo, der ogsaa ere gaaede til Helvede, med et i Sandhed djævelsk Aftensmaaltid, som serveres paa et kulsort Bord med en ildrød Dug. Retterne ere af flammende Ild, og som sidste Effekt væltes de ud over Gæsterne og sætte dem i Brand.




Fig, 11. Lykkens Hjul.

Som Modsætning til dette infernalske Slutningstableau se vi *Velfarens* rene Sjæl af Salig-Ende blive ført til Himmelen, hvor Englene modtage ham og tillige tage sig af *Regnavi* og *Sum sine regno*, som paa Grund af deres Anger have gjort sig fortjente til Vorherres og Forfatterens Medlidenhed.

Som man vil se, maatte Moraliteterne efter deres Indhold blive særdeles ensformige, og selv om enkelte Forfattere som *Nicolas de la Chesnaye* fandt nye Emner og andre Abstraktioner end de sædvanlige, maatte den hele Genre dog komme til at lide under en beklagelig Mangel paa Liv og Variation. Den nævnte *la Chesnaye* fandt nemlig paa at bruge Moraliteten i hvad man nu vilde kalde Afholdssagens Tjeneste. Sit Stykke kalder han »Fordømmelse over Gæstebud« *(la Condamnation des Banquets)*, og det udgaves mellem en Række Afhandlinger, der alle opfordre til Soberhed og advare mod Fraadseri og Drukkenskab. Det er en ret omfangsrig Moralitet paa 3650 Vers og med 39 Personer, blandt hvilke kunne fremhæves Dîner, Souper, Banket, Godt-Selskab, Fraadseri, Lækkermundethed, Skaal *(Je-bois-à-vous)*, Singgott *(Je-pleige-d'autant)*, Apoplexi, Paralysi, Kolik, Vattersot, Erfaring, Hjælp, Klyster, Pille, Aareladning, Diæt, o. s. v., o. s. v.

Trods Stykkets bizarre, traktatagtige Indhold er der dog en vis Art dramatisk Liv i det. Vi se først et lystigt Lag bestaaende af *Fraadseri, Tidsfordriv, Lækkermundethed, Godt-Selskab, Skaal, Singgott, Vane*, der alle ere bænkede hos *Dîner* og lade sig Maden smage. Alt gaar vel til, men udenfor Vinduerne lure nogle uhyggelige Skikkelser, som pønse paa Ondt mod de lystige Gæster. Det er Sygdommene *Apoplexi, Paralysi, Epilepsi, Pleuresi, Esquinanci, Hydropisi, Gulsot, Nyregrus* og *Podagra*, som vise deres »hæslige og vanskabte Ansigter, udstafferede og klædte saa sælsomt, at man næppe kan skjelne, om det er Mænd eller Kvinder,« som det hedder i den sceniske Anmærkning.

De skumle Fredsforstyrrere træde i Forstaaelse med *Souper* og *Banket*, til hvem Svirebrødrene bag efter ere indbudte, og aftale, at de der under Maaltidet ville gjøre et Angreb paa Selskabet.

Gæstebuddet hos Dîner er forbi, og uopholdelig begiver man sig til Souper, hvor Æderiet paa ny tager fat. Men midt under Maaltidet springe Sygdommene, som stadig have ligget paa Lur, løs paa de intetanende Fæller og prygle dem eftertrykkeligt igennem, saa at de hinkende og klagende maa flygte. Denne alvorlige Advarsel frugter dog ikke. Straks derefter glemme de deres Smerter, og mindes den Indbydelse, som *Banket* har gjort dem, hvorpaa de begive sig derhen og atter begynde at spise og drikke.

Efter en Art diætetisk Præken, som her er indskudt og som holdes af en *Doktor*, der tillige tjener Stykket til Prolog, se vi, hvorledes *Banket* lumskelig lader Sygdommene slippe ind til sine Gæster og hvorledes de med fornyet Raseri styrte sig løs paa deres Bytte, denne Gang ikke for at prygle dem, men for rent ud at slaa dem ihjel. De fire værste Ædere og Drankere, *Fraadseri*, *Lækkermundethed*, *Skaal* og *Singgott* bukke under og kvæles af de frygtelige Fjender. *Tidsfordriv*, *Godt-Selskab* og *Vane* slippe derimod derfra med Livet, og Godt-Selskab ved intet bedre Raad end at søge Fru Erfaring, *Dame Expérience* og hos hende faa Ret over den underfundige Banket.

Den gode Dame sender strax sine Svende *Hjælp*, *Soberhed*, *Klyster*, *Pille*, *Aareladning*, *Diæt* og *Lægemiddel* for at arrestere Banket og Souper.

De fængsles og *Fru Erfaring* nedsætter en Art Jury, bestaaende af Hippokrates, Galienus, Avicenna og Averrhoes — fire berømte Læger — og lader dem dømme i Sagen. Souper slipper nogenlunde naadigt. For ikke at være saa rask paa Hænderne til at servere med Mad og Drikke skal han gaa med Manchetter af Bly; endvidere faar han Ordre til bestandig

11*

at holde sig i seks Mils Afstand fra Dîner. Banket derimod bliver dømt til at hænges. Ansigt til Ansigt med Døden gaar han i sig selv, skrifter sine Synder og indrømmer, at han aldrig har gjort noget Menneske Gavn undtagen Lægerne, hvem han derfor opfordrer til at bede for sig. Det er *Diæt*, som exekverer Dommen over Banket. —

Af de her meddelte Analyser vil man let se, hvilke Opgaver det var, Moraliteterne stillede Skuespillerne. Der var ikke som i Farcerne Tale om Figurer fra det virkelige Liv; det var ingen realistisk Kunst, der fordredes, snarere en symbolistisk. I enkelte letfattelige, vel helst overdrevne Træk maatte Skuespilleren give de abstrakte Begreber det Personlighedens Liv, som var nødvendigt for at de overhovedet kunne fremstilles af og som Mennesker paa en Scene. Det vilde ikke nytte ham at individualisere for stærkt; i saa Fald vilde det almene, det begrebsmæssig-typiske, i hvilket Stykkernes moralske Ide laa, ganske forsvinde; paa den anden Side maatte han dog gjøre Indtryk af at fremstille et Menneske og ikke et Begreb alene. Opgaven var altsaa vanskelig og løstes vel heller næppe af Tidens Dilettanter. Men Betydningen af Moraliteterne for Skuespilkunsten ligger ogsaa nærmest i, at den forbereder den store Karakterfremstilling. Mysteriet lægger Hovedvægten paa det ophøjede, det fromt andagtsfulde og bryder sig derfor ikke saa meget om Karakterejendommelighedens Udfoldelse; Farcen belyser alle sine Figurer komisk og lader dem i samme Nu være gjerrige, hykkelske, dumme, snu, alt som det bedst frembringer Latteren; Moraliteten griber for første Gang Karakterejendommelighederne ved Haarene og trækker dem enkeltvis frem til Beskuelse. Herved lægges Grunden til den senere store Karakterfremstilling. Skuespilleren faar Lejlighed til at udgranske, hvorledes Fraadseri, Hykleri, Liderlighed, Bagtalelse eller lignende Laster ytre sig i deres legemlige Fænomener; han bringes til at studere

Fraadserens, Hyklerens, Bagvaskerens Udseende, Lader, Maade at tale paa o. s. v. og tvinges ad denne Vej ind paa nye Baner, som føre til andre Endepunkter end de hidtidige. For saa vidt kunne vi forstaa den Interesse, som Middelalder og Renaissance — thi langt op i Renaissancetiden holdt disse Skuespil sig — nærede for Moraliteterne. De viste Menneskene paa en ny Maade, rubricerede ikke efter deres Stand og Vilkaar, men efter deres Laster og Dyder, og Tilskuerne saa med saa meget større Behag Lasten blive revset, som Satire og Moral var holdt saa almindeligt, at den sjældent kunde svide den enkelte og ingen følte sig direkte truffen af den svungne Svøbe.

Ogsaa andre Figurer end de rent abstrakte fandtes dog i Moraliteterne.[1]) For det første laantes fra Mysterierne baade Engle og Djævle, Vorherre og Satan, ligesom ogsaa det hele sceniske Apparat vel som oftest — i alt Fald i den egenlige Middelalder — var det samme som i de rent gejstlige Skuespil. Men ogsaa ganske almindelige Doktorer, Præster, Apothekere og lignende træffe vi. Endelig forekommer ogsaa Narren, der ligeledes er laant fra Mysterierne, men som dog her gjerne optræder lidt forskjelligt. Navnlig har han et særegent Præg i de engelske Moraliteter, hvor han overhovedet er en langt hyppigere Gæst end i de andre Nationers. Narren optræder i de engelske *moral plays* oftest under Navn af *Vice*, Last, men man finder ham ogsaa under andre mere specielle Navne som *Iniquity* og *Fraude* eller som *Sin, Ambidexter, Shift.* Han var udstyret med Æselsøren og en Træbriks og morede ved sine Krumspring og Vittigheder de naive Tilskuere. Navnlig var

---

[1]) Jeg ser bort fra de Stykker, der vel bære Navnet Moraliteter, men slet ikke indeholde de personificerede Abstraktioner, som ellers karakterisere Genren. Saaledes den franske Moralitet om »Kejseren, der dræbte sin Brodersøn«, et Skuespil, der efter Indholdet ganske er som de tidligere omtalte Mirakler og som i Virkeligheden intet har tilfælles med en ægte Moralitet.

det en yndet Spas, naar han »smidig som en Abekat sprang op paa Djævelens Ryg og red en Tur paa Djævelen og bearbejdede ham med sit Træsværd, til han fik ham til at brøle.«[1])

Lasten eller Synden optraadte ogsaa undertiden personificeret i franske Moraliteter, men er dér ikke paa samme Maade identisk med Spasmageren som i de engelske. I »Kristenhedens Sygdom« af *Matthieu Malingre* optræder saaledes en *Péché* (Synd), hvis Kostyme er foreskrevet af Forfatteren som værende »fortil en verdslig Robe, bagtil en Djævledragt.«

Moraliteterne, som ingen Anledning havde til den Pragtudfoldelse, der fandt Sted i de store Mysterier, lagde i det Hele megen Vægt paa sindrige og smukke Dragter, der paa en Gang kunde fryde Øjet ved deres Skjønhed og sætte Tanken i Bevægelse ved de Sindbilleder, som skjultes i dem. I det ovennævnte Stykke »Kristenhedens Sygdom« faa vi en kortfattet Beskrivelse af alle Personernes Dragter. *Tro* er saaledes klædt i en smuk hvid Klædning, *Haabet*, der aabenbart ikke dengang var lysegrønt, i en violet Kjole, *Kjærlighed* (charité) i Skarlagen, *God-Gjerning* klædt som en hæderlig Kjøbmand, *Kristenhed »en honneste dame«*, *Hykleri* som en Nonne, *Inspiration* i Engleskrud o. s. v.

Af Omfang stod Moraliteterne som oftest imellem Mysterier og Farcer. Man lavede i 16de Aarhundrede bestemte Regler for Længden af saavel Farcer som Moraliteter, hvilke sidste ikke maatte overskride 1000 Vers, medens Farcens Maximum var 500. Men disse Regler kjendtes ikke i 15de Aarhundrede og vi have Moraliteter paa seks, otte, ja op til over tyve Tusend Vers. At dømme efter de mange trykte Udgaver, der findes af Moraliteter i Modsætning til Mysterier og Farcer,

[1]) Harsenet: Declaration of Papish Impostures, cit. af Klein: Gesch. des Dramas XII S. 719.

maa vi slutte, at disse Skuespil af Samtiden regnedes for højere i den literære Rangforordning. Den moderne Tid har rigtignok degraderet dem og sat dem under de andre Skuespilarter, men endnu kan man dog med Interesse læse disse sære Udslag af Middelalderens dramatiske Fantasi, og i de bedste af dem finder man baade morsomme Iagttagelser og træffende Reflexioner.

---

## III.

*De komiske Skuespillere i Middelalderen. Narreselskaber. »De sorgløse Børn.« Narrekostymet. Pontalais og Jean Serre. Bazochen. Skolekomedien. Franske fagmæssige Farsører.*

Om Skuepladsens Indretning for det verdslige Repertoires Vedkommende vide vi saa godt som Intet. Til Dels ligger dette i, at Sceneindretningen som oftest har været saa simpel, at der intet har været, som sprang i Øjnene og som derfor gav Anledning til den Art Beskrivelser, der have givet os et Billede af det gejstlige Dramas Skueplads. De smaa lystige Farcer krævede ingen Dekorationer, intet indviklet Sceneri, ingen mekaniske Kunststykker, ingen Pragtudfoldelse. De krævede blot, at Ordene blev hørt og Bevægelserne set og kunde derfor opføres hvorsomhelst: i en Sal, paa en Estrade i fri Luft, paa et Torv eller i en Gade.

Kun Moraliteterne forlange noget Udstyr; men dette er væsentlig det samme som Mysteriernes. Det er det himmelske Apparat med Vorherre og hans Engle og det djævelske med Helvede og dets Udsendinge. Til Moraliteterne lod altsaa den almindelige Mysteriescene sig udmærket benytte, og den blev virkelig ogsaa benyttet dertil. Vi høre ingensteds om en speciel Moralitetsskueplads; derimod have vi adskillige Vidnes-

byrd om, at Moraliteter ere opførte sammen med de gejstlige Spil.

Det samme gælder iøvrigt ogsaa om Farcerne. Det er allerede tidligere berørt, at det var almindeligt at spille en Farce som Indledning eller Afslutning paa et Mystertum, og Farcen opførtes da naturligvis paa samme Scene som Mysteriet. Heller ikke er der nogen Grund til at antage, at man har gjort nogensomhelst Forandring i Dekorationsopstillingen i den Anledning. Det vilde have været at gjøre sig for megen Uiejlighed for den lille Extraret, der som oftest kun varede en halv Times Tid. Og paa den fri Estrade foran den faste Baggrundsdekoration, hvor alle Mysterieskuespillerne sad placerede i deres »Loger« og nød de muntre Løjer, indtil deres Tur kom at optræde, havde Farsørerne mer end Spillerum nok til deres fordringsløse Stykker.

Imidlertid, selv om vitterligt Farcerne tidt og mange Gange ere blevne opførte sammen med Mysterierne og paa disses Skueplads, tør vi dog ikke gaa ud fra, at dette er deres oprindelige Hjemsted og at de hørte med til en gejstlig Forestilling som Suppen og Desserten til én Middag. De komiske Stykker havde ogsaa deres egen Skueplads og, navnlig, deres egne Skuespillere.

Medens Mysterieopførelsen samlede alle Stænder i sine Rækker og var saa at sige et kommunalt, ja næsten et nationalt Foretagende, fandt Farcerne deres Skuespillere indenfor en snævrere Ramme. Det sømmede sig hverken for Præster, Adels- eller Embedsmænd at optræde i de kaade Stykker, hvis Indhold og hele Tone nedbrød enhver Ærbarhedens Skranke; Præstestanden var det endog ligefrem forbudt at optræde i Farcer. Og selv for mangen en adstadig Borgermand var det saa sin egen Sag at være med til de grove Løjer. Selv om endda Værdigheden havde givet Køb, var det jo ikke sagt, at Talentet og Lunet slog til. Thi det er saa og har altid været

saa, at Talentets Mangelfuldhed lettere lader sig dække bag Alvorens Maske end bag Komikens. Kjedsommelighed og og Alvor forblandes meget let af Publikum, og Gaben bringer ogsaa Taarer i Øjnene. Men ingen lader sig narre for den gode Latter, man i en Farce venter sig at faa, og der slaa de talentløse Fagter ikke til.

Det blev da naturligt indenfor snævrere Kredse, at Komiken fandt sine Skuespillere og sit egentlige Hjem i Middelalderen. Ikke saaledes at forstaa, at professionelle Skuespillere besørgede denne Del af Skuespillene. En professionel Skuespillerstand existerede, som alt berørt, endnu ikke. De omstrejfende Gøglere, Jonglører, Minstreller, »Spielleute«, hvad de nu kaldtes, disse vagabonderende Tilværelser, halvt Akrobater, halvt Musikere og Sangere, havde vel nok undertiden en Art Skuespil paa deres Repertoire, smaa latterlige Introduktioner til deres øvrige Kunststykker, »Parader«, hvor Trupens gode Hoved snakkede sort til Morskab for maabende Bønder eller ensomme Herremænd. Det er heller ikke udelukket, at de ogsaa, navnlig i den senere Middelalder, bemægtigede sig enkelte rigtige Stykker eller at de hjalp med ved de store Skuespilopførelser, men alligevel kan vi ikke her søge de virkelige komiske Skuespiltrupper, ikke en Gang Stammefædrene til dem. De verdslige og komiske Stykker opklækkedes og udførtes i de lystige Narreselskaber, paa hvilke Middelalderen var saa rig.

Det er fornylig omtalt, hvorledes Fastelavnsnarrene i Nürnberg drog fra Dør til Dør for at foredrage deres mere eller mindre lystige Dialoger og faa den Skænk, som Skik og Brug fordrede, at Husherren gav dem. Det var gærne Haandværkssvende eller ogsaa en sjælden Gang Skolarer, som saaledes muntrede sig i den glade Fastelavnstid, hvor de tog Revanche for mange sure Dage og tjente sig en lille Extraskilling eller i alt Fald fik sig en retskaffen og gratis Rus i

Kjøbet. Vi saa, hvorledes Fastelavnspillene optoges paa Mestersangerlavets Repertoire. Dette Lav var imidlertid ingenlunde noget Narreselskab, lige saa lidt som de beslægtede Lav i Frankrig, der gaa under Navn af *Puys*. Det var alvorlige satte Borgere, som samledes i disse Digte-Akademier og som lige saa meget dyrkede og behandlede hellige som profane Emner, som digtede efter indviklede Regler og som kun lige ved Fastelavnstider slog sig løs med de lystige Farcer.

Men ved Siden af disse Lav fandtes der i Middelalderen en Mængde Selskaber eller Broderskaber, hvis eneste Opgave det var paa forskjellig Maade at gjøre Løjer og drive Spot med det, de til daglig maatte bøje Nakken for. Disse lystige Broderskabers Oprindelse ligger skjult i Tidernes Mørke. Det lader sig ikke oplyse, om de, som mange mene, stamme fra de *kirkelige Narrefester*, hvor de underordnede Klærke og Kirkebetjente en Gang om Aaret fik Lov til at parodiere den hele Gudstjeneste, hvor Kirken blev en Dansesal, Alteret en Værtshusskænk, hvor Messen blev en Samling Vrøvlelatin iblandet med saftige Vittigheder, hvor Klærkene spillede Kegler paa Kirkeloftet og Kordrengene holdt latterlige Prækener fra Prækestolen; eller om de ikke langt snarere stamme fra *førkristelige Folkeskikke* og lystige Lav, som have drevet deres hedenske Mummespil i en Tid, fra hvilken ingen Minder ere tilbage. Hvorom alting er, de lystige Broderskaber blomstrede frodigt Middelalderen igjennem og fik navnlig i Frankrig en overordenlig Udbredelse ikke blot i Paris, men rundt om i de franske Provinser.

Narreselskabernes Formaal var ikke udelukkende at spille Komedie. I Reglen var de indrettede som en hel Statsforfatning. De lededes af en Narrekonge og havde Narreembedsmænd af forskjellig Rang. Visse Tider af Aaret holdt de store Optog med alskens Løjer, der ikke sparede hverken Høje eller Lave. En yndet og meget besynderlig Skik hos Narresel-

skaberne var det saaledes at straffe de Mænd, der vitterlig tog imod Prygl af deres Koner, eller undertiden — men sjældnere — ogsaa dem, som selv bankede Konerne, ved at tvinge dem til at ride Byen igjennem bagvendt paa et Æsel, som de maatte holde i Halen. Sommetider, formodentlig naar de ikke kunde faa selve den Skyldige fat, nøjedes de med at tage hans Nabo og tvang ham til at foretage den beskæmmende Ridetur. I dette Fald maatte Rytteren idelig raabte: »Det er ikke mig, Spotten gælder; det er min Nabo!«

Men undertiden rettedes Satiren rigtignok mod langt højere Maal og gik meget vidt i Dristighed. Det i sin Tid meget bekjendte Selskab *les Connards,*[1]) et af de største og betydningsfuldeste Narreselskaber, som havde sit Hjemsted i Rouen, opførte saaledes i Aaret 1541 en Forestilling, hvor man blandt andre Ting saa Henrik den ottende, Karl den femte, Paul den tredie og en Nar spille Boldt sammen med Verdenskuglen »og alle fire maltrakterede de den arme Verden saare haardt, saa at den maatte lide ilde under deres Hænder.«

Det berømteste af alle Middelalderens Narreselskaber var de tidligere omtalte »sorgløse Børn«,[2]) *les Enfants-sans-souci,* der spillede en stor Rolle i det gamle Paris' lystige Liv. Dets Oprindelse føres af Traditionen tilbage til Slutningen af det 14de Aarhundrede og Rester af det bestod helt op i det 17de.

Det er muligt, at Medlemmerne af dette Lav oprindelig, som det angives,[3]) var unge velstaaende Mænd af god Familie, som samledes her for ubekymrede om Verden og dens Sorger at drive Spas med alt og alle; men i Tidens Løb ændredes vistnok Selskabets Karakter noget og dets Medlemmer dannede snart en Overgang til de professionelle Skuespillere, der leverede

---

1) Eller *Cornards,* saaledes kaldet efter de to Horn *(cornes)* eller Øren, de bar paa Narrehætten.

2) Se ovenfor S. 130 f.

3) Parfaict: Hist. du théâtre franç., t. II, S. 177.

Festspil og muntre Indledningsstykker til dramatiske Forestillinger.

Foreningens Existens hvilede iøvrigt paa en Art Princip: den hele Verden var gal og alle Mennesker nogle Narre; dette skjulte man i det daglige Liv, men hos de »sorgløse Børn« vedkjendte man sig det. Derfor var alle Medlemmerne »Gale« *(des Sots)*,[1]) de styredes af en Galefyrste og bar alle, naar de optraadte for Offentligheden, den fastslaaede Narredragt.

Dette Princip gav Selskabet en uhyre Ytringsfrihed, thi for den Gale var alt tilladt og der er ingen Tvivl om, at de sorgløse Børn, naar de ved Fastelavnstider, særlig den saakaldte Fede-Tirsdag, *mardi-gras,* holdt deres Fester, have sagt deres Medborgere adskillige pebrede Sandheder.

Narrekostymet havde sin én Gang vedtagne Form. Mest karakteristisk ved det var den tætsluttende Hætte med de lange Æselsøren; oventil var Hætten undertiden besat med en Kam af store Bjælder (se Fig. 12) ligesom ogsaa den udtungede Vamses spidse Flige tidt endte i Bjælder. De stramtsiddende lange Benklæder eller Trikot var af forskjellig Farve og hele Dragten iøvrigt gjerne delt i to eller tre Kulører. Af Farver foretrak man safrangult og lysegrønt. Det grønne betød Ungdom, Livsmod, Haab, Friskhed; det safrangule betød Lystighed; man mente nemlig, at Safranlugten havde en særlig oplivende Evne.[2])

Til Tegn paa sin Værdighed bar Narrefyrsten en pragtfuld Stav, en Art Scepter, som vistnok ofte var meget kostbarere end den, der ses paa Fig. 12. Fra Narreselskabet *La Mère Folle* i Dijon, ganske et Sidestykke til de sorgløse Børn, findes Afbildningen af en meget smuk og med stor kunstnerisk Omhu udført Narrestav fra 1482, hvor man ser en Nar med

---

[1]) *Sot* og *fou* er i Tidens Sprog ensbetydende.

[2]) Julleville: Les comédiens en France au moyen âge, S. 148.

Flaske og Glas i Haand dukke op af en frodig Vinranke, bag hvis Løv andre leende Narrehoveder dukke frem.[1])

Vi have allerede talt om »de sorgløse Børns« Repertoire, *Sottierne,* der dels var lystige Indledningsstykker til den egentlige Forestilling, dels politiske Tendensstykker. For Theatret



Fig. 12 og 13. Middelalderlige Narrekostymer.

fik dog Narretypen ikke den Betydning, som man skulde have troet; de middelalderlige gale Narre fortrængtes snart af de italienske Masketyper, der bød rigere Afveksling og i hvert Fald vandt Publikums Hjærte i højere Grad.[2]) I selve Middel-

---

[1]) En Afbildning af denne Stav findes i Paul Lacroix: Sciences et lettres au moyen âge et à l'époque de la Renaissance. 2e éd. Paris 1879.

[2]) I England holdt Narren sig vistnok længere paa Scenen end de fleste andre Steder. Men den engelske *Clown* falder ikke ganske sammen med Narre-

alderen spillede Narren dog en betydelig Rolle, ikke blot i de egentlige Narrestykker, men ogsaa som vi have set i de alvorlige Mysterier, hvor Narrens Parti gjerne betroedes til en særlig dygtig Skuespiller, men dog endnu ikke til nogen egentlig Professional.

Narreselskabernes Skuespillere vedblev nemlig endnu at være og at betragtes som Dilettanter og havde gjerne deres Erhverv ved Siden af Skuespilkunsten, selv om ogsaa denne bragte dem Indtægt og tog deres meste Tid.

Vi have set, hvorledes *Gringoire* delte sit Liv mellem Theatervirksomhed og en politisk-literær Agitationsbedrift, en Art journalistisk Forretning, der stillede sig til betalende Fyrsters Disposition. Mere udpræget Skuespiller var hans Samtidige og Kammerat *Pontalais,* eller som hans egentlige Navn var *Jehan de l'Espine,* Tidens populæreste Komiker, den første Type paa en omrejsende Aktør, der drog Landet rundt, arrangerede, digtede og spillede sine lystige Stykker, optraadte som Nar i Mysterierne og modtog sit Honorar derfor. Foruden Navnet Pontalais kjendtes han ogsaa under Tilnavnet *Songecreux,* som han dog vistnok mest benyttede som Forfatterpseudonym.

Pontalais' pukkelryggede Skikkelse, iklædt Narrefyrstens Insignier, holdende Hof højt placeret paa den prægtige Tronstol og skillende Sol og Vind mellem sine gale Undersaatter,[1]) var et Syn af majestætisk Naragtighed, som gjorde et dybt Indtryk paa det samtidige Publikum og Pontalais blev, som

---

selskabernes *Sots* eller *Fous.* Han har mere af en rigtig Hofnar, paavirket af en italiensk Arlecchino, og staar gjerne i tættere Forbindelse med Stykkets Handling end Middelalderens Nar.

1) De Pontallays, roy et prince des sotz,
Là il estoit garny de ses supostz,
Hault elevé en chaire magnifique
Enluminé, visaige déifique
Tenant sa court, corrigeant les forfaietz.

Se Oscar Levertin: Studier öfver Fars och Farsører i Frankrike etc. Upsala 1888. S. 105.

det saa ofte gaar i Folkebevidstheden, en Slags komisk Sagnhelt, hvem alle vittige Anekdoter tillagdes. Hans store Popularitet gjorde ham imidlertid ogsaa fræk og forledte ham til at fornærme sagesløse og højtstaaende Personer, hvad der forskaffede ham adskillige Vanskeligheder. Galt nok var det, at han en Gang ved Hoffet, hvor han var vel set, gik hen til en Cardinal, der var pukkelrygget som han selv, lagde sin egen Pukkel op til den høje Prælats og sagde: »Vi to, Monseigneur, kan bevise, at det er forkert, naar man siger, at to Bjerge aldrig kan mødes.«[1]) Men værre kom han af Sted i Aaret 1516, da han tilligemed to Fæller blev kastet i Fængsel paa Kongens, Frants den førstes, Befaling. Det var i denne Tid blevet Skik, at »de sorgløse Børn« til deres Spil lod sig gjøre Masker, der i Karikatur forestillede bestemte, kjendte Personer, og Pontalais havde nu haft den Dumdristighed at give »Narremor« Enkedronningens Træk. For denne Majestætsforbrydelse bødede han en tre Maaneders Tid i Fængslet i Blois og følte sig aabenbart længe derefter ikke sikker i Paris, thi han begyndte nu en Række Strejftog til Provinserne, hvor han vakte den samme Jubel som i Hovedstaden. Han kom dog atter i Gunst ved Frants den førstes Hof og fik endog en Art officiel Stilling, idet han 1530 blev »Entreprenør for de offentlige Fester.«[2]) Hans Dødsaar er ubekjendt.

Af de øvrige »sorgløse Børn« have vel en Del vundet sig et Navn som Narrespillere, men for de allerflestes Vedkommende kjende vi kun selve dette Navn, der intet siger os. En Smule mere vide vi om Pontalais' Fælle, der kappedes med ham i Berømmelse, *Jean Serre.* Over ham skrev Digteren Clément Marot, der selv i sin første Ungdom var et af »Børnene« og en ivrig Skuespiller, en lang Gravskrift, som giver os gode

---

[1]) Det er *Parfaict,* som maa staa inde for denne Anekdote, der berettes i *Hist. du théâtre franç.* II, 226.

[2]) Se Julleville: *les Comédiens etc.* S. 177.

Oplysninger om den udmærkede Farsørs Kostyme og Udseende. Han fortæller, at han især excellerede i at spille Drukkenbolte og Narre, hvorimod det var ham ganske nægtet at spille et fornuftigt Menneske, »thi Naturen havde fra Fødselen af kun givet ham et Fjæs til en Nar eller til en Drukkenbolt.« Men »naar han traadte ind paa Scenen med en snavset Skjorte, med Pande, Kind og Næsebor helt dækket af Mel, med en Barnekyse paa Hovedet og en høj, triumferende Hue,[1]) besat med Kapunfjer, saa svarer jeg for, at med alt det og naar man saa hans naive Gratie, saa var man ikke mindre glad og vel tilpas, end man er det i Elysium.«[2])

Af denne Skildring se vi, at Jean Serre ikke bar det almindelige Narrekostyme med Æselsøren, Bjælder og saa videre. Vi kunne derfor maaske slutte, at han ikke udelukkende optraadte i »de sorgløse Børns« Sottier, men i det hele dyrkede den lystige Farce. Man mener, at Narreselskabet og dets Fyrste stod under et Slags Supremati af et andet samtidigt Broderskab *la Bazoche,*[3]) en Forening bestaaende af unge Jurister, Skrivere og Assistenter hos Prokuratorer og Advokater, hos Retsbetjente og Parlamentsraader og stiftet, i Følge Traditionen, allerede i Aaret 1303, til gjensidig Støtte og Morskab.

Bazochen var indrettet som et Kongerige. Formanden var Kongen, der havde sin Kansler, sin Vicekansler, sin Requêtemester, sin Referendar, sin Stor-Audiencier ganske ligesom de gamle franske Konger. Som Forening nød Bazochen en ikke

---

[1]) At Jean Serre har baade en Barnekyse *(béguin d'enfant)* og en høj Hue med Fjer paa Hovedet vil sige, at han ligesom Pierrot eller Harlekin bar en tætsluttende Slags Kalot til at skjule Haaret under den egentlige Hat. Saadanne tætsluttende Hovedbedækninger bar nemlig 16de Aarhundredes Børn.

[2]) Den hele Gravskrift er aftrykt i *Hist. du théâtre franç.* II, 245 ff. og i Julleville: *les Comédiens etc.* 181 ff.

[3]) *Bazoche* er den gammelfranske Folkeform for det græske *basilica,* med hvilket Navn det kgl. Retspalads i Paris ofte betegnedes.

ringe Anseelse i Paris og var navnlig stærk ved en Anerkjendelse, som Filip den Smukke i sin Tid havde givet den som »Kongedømme«, en Anerkjendelse, som, ægte eller uægte, i hvert Fald respekteredes af Domstolene.

Tre Gange om Aaret holdt Bazochen offentlige Forestillinger, Torsdagen før eller efter »Hellig-Tre-Kongers«, som altid i Middelalderen var viet til yderlig Lystighed og Glæde, den første Dag eller en af de første Dage i Maj, hvor Majtræet plantedes i Retspaladsets Gaard, efter at være hentet i Skoven, og i Begyndelsen af Juli, hvor Foreningens store højtidelige *Montre* ɔ: Optog, Parade fandt Sted.

Inde i Justitspaladsets store Sal stod et mægtigt Marmorbord, som optog næsten hele Salens Bredde, et Pragstykke af et Bord,[1]) skaaret ud af én uhyre Marmorblok og oprindelig brugt af Frankrigs Konger til at beværte fremmede Monarker ved. Paa dette Kongens Bord spillede Bazochianerne med Allerhøjstsammes Tilladelse deres Moraliteter og Farcer, naar Forestillingerne holdtes inden Døre, og navnlig til Farcerne, der intet Udstyr krævede, maa denne Skueplads have været godt skikket.

Farcer og Moraliteter var i det hele Bazochens Repertoire, hvad enten de spillede i det Fri eller inden for Paladsets Mure; men hvilke Stykker de specielt have opført, derom have vi ingen Oplysning. Blot kunne vi formode, at Farcer som »Pathelin«, der er fuld af Processer og retslige Spidsfindigheder, have deres egentlige Hjemsted i Retsskrivernes selskabelige Forening.

Paa en Tid, da intet fast Theater existerede, var Bazochen som et første Udkast til en statssubventioneret Scene, idet den af den kongelige Kasse fik udbetalt Summer til Skadesløs-

---

[1]) Dette berømte Marmorbord ødelagdes ved en Ildebrand Natten mellem den 5. og 6. Marts 1618.

holdelse for de Udgifter, Foreningen paadrog sig ved Afholdelsen af Fester og Forestillinger til Ære for det kongelige Hus. Til Gjengæld havde de ogsaa ligefrem Forpligtelse til at spille og danse ved saadanne Lejligheder, som Øvrigheden fandt passende. I det hele havde Øvrigheden godt Haand i Hanke med de lystige Jurister. Der øvedes en skrap Censur over Stykkerne, som de spillede, og den Skuespiller, der overskred Grænsen for det passende — den var dog rimeligvis ikke meget snævert draget — blev korporlig afstraffet.[1])

At Pryglestraffen virkelig blev bragt i Anvendelse overfor Skuespillere og Forfattere, der havde forset sig mod Censuren, have vi et Exempel paa fra Frants den førstes Tid. Denne Konge havde især i sin Regeringstids første Aar ikke noget godt Øje til Farcespillernes Frisprog, og skjønt han selv nok holdt af at more sig, yndede han dog ingenlunde, at Morskaben dreves paa hans egen Bekostning. Det var dette, en stakkels dramatisk Forfatter og Skuespiller, en vis Hr. *Cruche,* der endda var Præst, fik at føle og svie for. Han havde paa en uærbødig Maade skæmtet i et af sine Stykker med Kongens daværende Elskerinde, en gift Kone, Datter af en Parlamentsraad Lecocq, hvorfor Hr. Cruche i sit Stykke kaldte hende en Høne — Lecoq betyder Hanen — og paastod, at hun bar hos sig en Ting, som var nok til at tage Livet af ti Mænd. Denne Spas behagede ikke Kongen og han sendte en halv Snes Adelsmænd ud for at se paa Farcen, i hvilken Præsteforfatteren selv spillede. Men allerede i Begyndelsen af Stykket blev Hr. Cruche stoppet, »klædt af ind til Skjorten, igjennempryglet vidunderligen med Stigremme og bragt i en ynkelig Tilstand. Til sidst havde de en Sæk beredt til at putte ham i og for at kaste ham ud af Vinduet og endelig for at bringe ham til Floden. Og vilde ogsaa dette være sket, om ikke

[1]) Se Parfaict: Hist. du théâtre franç. II, 99, Note b.

den arme Mand havde skreget meget stærkt, medens han pegede paa sin Tonsur, som han havde paa Hovedet; og blev disse Ting gjort, som tilstaaet, paa Kongens Befaling.«[1])

Baade Bazochen og »de sorgløse Børn« fik talrige Efterlignere rundt om i Provinserne, og det verdslige Skuespil fandt her sit egentlige og væsenlige Hjemsted. Endnu fortjener dog at bemærkes, at ogsaa Skolerne og Universiteterne overalt i Europa dyrkede Skuespilkunsten med Iver og *Skolekomedierne* fik en Betydning, som rakte noget ud over den snævrere Kreds, for hvilken de var bestemt. Denne Betydning fik de navnlig ved den hensynsløse Dristighed, hvormed ogsaa de tog Del i Tidens brændende sociale og politiske Spørgsmaal, en Dristighed, som maa forbavse dobbelt i vor Tid, hvor Skolekomedien ganske vist ikke er gaaet af Mode, men er noget af det tammeste og mest harmløse, som det er muligt at forestille sig paa Skuespikunstens Omraade.

I den Tid skrev Rektorerne selv Komedier og var ligesaa lidt bange for at krydre deres dramatiske Arbejder med meget saftige Løjer som for at rette saare hvasse Angreb endogsaa paa de allerhøjeste Autoriteter. Skolekomedierne betragtedes ikke blot som en Morskab, men ogsaa som et pædagogisk Opdragelsesmiddel, og det er ikke umuligt, at denne Betragtningsmaade havde en Del rigtigt i sig, om end næppe moderne Pædagoger vilde anerkjende Datidens Skolerepertoire som fuldtud heldige Deklamationsøvelser.

Man tager næppe fejl i at formode, at visse af Middelalderens bedste Farcer have deres Udspring fra Skole- og Universitets-Skuespillerne. Saaledes navnlig Farcen om *Maistre Mimin*, den Tids Erasmus Montanus-Type,[2]) der snakker Latin

[1]) *Journal d'un bourgeois de Paris*, publ. p. Lalanne, S. 13 f.

[2]) I en lille Artikel i »Literatur og Kritik« (Febr. 1889) har jeg forsøgt at sammenstille Farcen om Maistre Mimin og Erasmus Montanus uden at det dog, hverken den Gang eller senere, er lykkedes mig at finde de manglende Overgangsled.

med sine Bondeforældre og paa Højskolen ganske har glemt sit Modersmaal, indtil han endelig kureres ved at lære Kærlighedssproget af sin Brud. Maistre Mimin var en af de mest yndede Farcer i Middelalderen og Typen forekommer i mere end dette ene Stykke. Den afløstes af den italienske Pedanttype, hvorom nærmere i et følgende Kapitel.

Skolekomedien har næppe været i synderlig Grad medvirkende til Dannelsen af en fast og professionel Skuespillerstand. Saameget mere var de lystige Narreselskaber det. Allerede *Pontalais* og *Jean Serre* var saa godt som Fagfolk, og i sidste Halvdel af sekstende Aarhundrede existerer der pludselig en hel Stand af Skuespillere, vokset saa at sige op af Jorden, i et Nu efterkommende Tidens Krav, uden at man egentlig kan sige, hvor de kom fra eller hvem de var.

Vi have set, hvorledes »Passionsbroderskabet«, træt af at kæmpe imod den nye Smag, hen imod Slutningen af Aarhundredet overlod deres Privilegium og deres Theater i Hôtel de Bourgogne til fagmæssige Skuespillere[1]) og at disse med Held optog Konkurrencen med de italienske Trupper, som samtidigt spillede i *Petit Bourbon-Theatret*. Tidens Skribenter giver os saa godt som ingen Oplysninger om de ældste Farsørers Spillemaade, knap nok faa vi et Par Navne, en Smule Ros i en Gravskrift, den evige antithetiske Aandrighed om Graad og Latter, der synes uadskillelig fra alle Mindeord over Komikere;[2]) men ingen som helst Karakteristik, ikke en Gang en Antydning af, hvilket deres Rollefag var, deres Kostymer eller lignende.

Mere Udbytte har jeg haft af at studere de *Billeder*, som har været mig tilgængelige fra denne Overgangstid, og jeg

---

[1]) Sml. ovenfor Side 109 f.

[2]) Wessel er den eneste, som har givet denne Aandrighed et virkelige fyndigt og naturligt Udtryk i sine Mindeord om Komikeren *Londeman*:

»Man sukker for han er ej mer,
Man husker hvad han var og ler.«

mener igjennem disse at kunne se en bestemt Forskjel i Spillemaaden fra ældre Tid, det vil sige fra den Tid, da endnu Halvdilettanter var de Udførende i Farcerne, gjennem de tidligere professionelle Skuespillere og op til de senere kjendte og delvis berømte Farsører.

Man sammenligne saaledes Fremstillingerne paa Fig. 14, 15, 16 og 17. Det første Billede er en Farcescene af et Stik

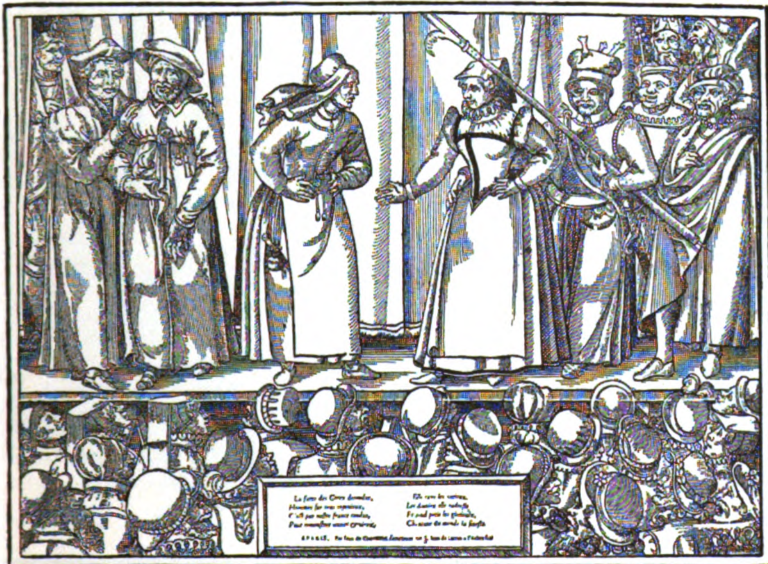


**Fig. 14. Gammelfransk Farcescene.**

af *Jean de Gourmont,* der levede i Midten af det 16de Aarh. Verset underneden beretter ikke det mindste om de Optrædende og disse skille sig i Dragt eller Udseende ikke fra Tilskuerne. Det er dagligdags Væsner i dagligdags Situationer. Man ser to Fruentimmer skændes og en Hob Mandfolk, grupperet uden Orden, tage Del i Skændsmaalet. Hvad Slags Folk de forestille, er ikke godt at se, naar undtages, at man i Baggrunden skimter en Konge, til hvem der iøvrigt ikke af de andre

Personer tages noget Hensyn. Der spilles paa en Træestrade med et Baggrundstæppe som eneste Dekoration.

Med Fig. 15 ere vi inde paa de fagmæssige Skuespilleres Omraade. Billedet er reproduceret efter et sjældent Stik af *H. Liefrinck*,[1]) der virkede mellem 1540 og 1580. Vi se en Midterfigur, en gammel Ægtemand, hvis Hoved smykkes af hans unge Hustru med en lignende »*Machine*«, som den




Fig. 15. Farcescene med fagmæssige Skuespillere.

Corfits faar paa i 5te Akt af Holbergs »Barselstuen«. Den gamle Mands Dragt og hans Maske minder i meget om den

---

[1]) Denne og de to følgende Gjengivelser ere tagne fra en kuriøs Samling af Theaterbilleder, som fra gammel Tid er i vort kgl. Bibliothes Eje. Samlingen bestaar næsten udelukkende af Portræter af gamle franske og italienske Farsører og Scener af deres Repertoire, en Række Kobbere, ordnede og samlede, efter hvad de haandskrevne Titelblade berette, af en kgl. fransk Kapelmusikus ved Navn *Sieur Fossard*. Det er Overbibliothekar, Justitsraad *Bruuns* elskværdige Imødekommenhed, jeg skylder, at nærværende Bog har kunnet bringe adskillige Gjengivelser fra dette enestaaende og højst interessante Værk.

italienske Pantalonefigur. Han har en tætsluttende Dragt, lange trikotagtige Benklæder, derover en løs, vid Kappe, et langt spidst Hageskæg, alt ligesom denne. Figuren tilhøjre for ham er øjensynlig en Tjener- eller Spasmagertype og har, trods det underlige antikiserede Kostyme, som vist for en Del maa skrives paa Tegnerens Konto, ikke lidt af de ældste italienske Zannityper. Han bærer Maske. Den unge Kone er her sikkert en Skuespillerinde, medens de gamle Fruentimmer synes at være maskerede Mænd. Den unge Mand med det store Slagsværd er stærkt paavirket af den italienske Capitanotype. Selve Scenen har det samme simple Udstyr som paa det foregaaende Billede: en Træestrade og et Baggrundsdrapperi; men Personerne ere ordnede med langt mere Kunst og Beregning.

Fig. 16 er et vistnok meget sjældent Blad, skjønt København besidder to Exemplarer af det, et paa det kgl. Bibliothek og et paa Kobberstiksamlingen. I alt Fald har jeg ingensteds set nogen Gjengivelse eller Beskrivelse af det. Kun to af de fire Skuespillere, det fremstiller, have hidtil været kjendte og kun om den ene har man endda med Bestemthed vidst, hvilken Art Roller han udførte. Billedet, som er af *Huret,* bærer en versificeret, men ikke meget spirituel Underskrift, der i Oversættelse lyder saaledes: »*Michau, Boniface, Alison,* og *Philipin,* som sekunderer dem, spotte med Rette over Verdens Taabeligheder. — *Michau* er ikke mindre indtagende for Øjet, end han er behagelig for Øret, *Boniface* den alvorlige fortæller kun de mærkværdigste Ting. — *Alison* lader sig beundre, *Philipin* spotter uden at bagtale og alle tilsammen faa de Folk til at græde, men vel at mærke af bare Latter.« [1])

[1]) *Michau, Boniface, Alison,*
Et *Philipin* qui les seconde,
Se mocquent avecque raison
Des impertinences du monde.

*Michau* ne plaist pas moins aux yeux
Qu'il est agréable aux oreilles,
*Boniface* le serieux
Ne raconte que des merveilles.

*Alison* se fait admirer,
*Philipin* raille sans mesdire
Et tous ensemble font pleurer
Mais l'entends à force de rire.

De to af de fire Skuespillere, hvis Navne tidligere have været kjendte, ere *Boniface* og *Alison*, det vil sige Nummer 2 og 3 paa vort Billede. Begge Navnene træffes hyppigt i den franske Theaterhistorie, navnlig da *Alisons*. Om denne Skue-



Michau. Dr. Boniface.

Fig. 16. Gamle Farsører.

spiller vides det, at han var en af Hôtel de Bourgognes tidligste Aktører, og at han spillede Kvinderoller, Soubretter og latterlige Gamle samt tillige Ammerne i de alvorlige Skuespil. »Mangelen paa Skuespillerinder og det Frisprog, som Forfatterne lod Tjenestepigerne føre, havde gjort det nødvendigt at indføre

denne Figur.«[1]) Om Theaterfigurens Udseende og Kostyme giver det fremstillede Kobberstik os for første Gang Besked. Morsomt er det at lægge Mærke til, hvor tydeligt man ser Mandfolkefiguren under Kvindeklæderne. Om *Boniface* vidstes



Alison. Philipin.

Fig. 16. Gamle Farsører.

det, at han i Slutningen af 16de Aarhundrede spillede ved samme Theater og det formodes, at hans Rollefag var de komiske Doktorer. Denne Formodning faar Bekræftelse ved

1) P. D. Lemazurier: Galerie historique des acteurs du théâtre français, depuis 1600 jusqu' à nos jours. Paris 1810. I, 23.

vort Billede, der viser os Boniface som en tydelig Efterligner af den italienske *Dottore Graziano*, den lærde Vigtigmager, hvis nærmere Beskrivelse man vil finde i det følgende Afsnit. Begge disse Skuespillere spillede efter italiensk Mønster under Maske.

Saavel *Boniface* som *Alison* var naturligvis Theaternavne, Navne paa de fremstillede Figurer; Skuespillernes rigtige Navne kjende vi ikke.

Hverken om *Philipin* eller om *Michau* er det lykkedes mig at finde den ringeste Oplysning, skjønt de dog maa antages at have været ret populære, siden de fandtes værdige til at portræteres i et stort Kobberstik og at besynges i rimede Vers. Dog, Arten af deres Rollefag er det ikke svært at bestemme. *Michau* — Nummer 1 paa Billedet — er aabenbart en Efterligning af den italienske Pantalone, den latterlige Gamle, Doktorens Sidestykke, og som saadan Forløberen til den senere saa berømte *Gaultier Garguille*. At det særlig fremhæves, at han er behagelig for Øret, vil sagtens sige, at han ligesom denne sin Efterkommer excellerede i at synge. Som Pantalone bærer han en sort Ansigtsmaske og langt, stridt Haar. *Philipin* er ganske utvivlsomt Tjenertypen, Spasmageren, der »spotter uden at bagtale«, ogsaa en Efterligning af den italienske Zannifigur og Forløber for Turlupin. I et Stykke fra omkring 1600, *la Comédie des Proverbes*, som tilskrives *Adrien de Montluc*, hedder den lystige Tjener *Philipin*, medens Pigen bærer Navnet *Alison.*[1])

Med Fig. 17 ere vi inde paa helt kjendte Omraader. Selve Billedet er et Stik af *Abraham Bosse*. Det forestiller Hôtel de Bourgognes ret flot udstyrede Scene og dets fornemste Farsører og bærer nedenunder følgende versificerede Indskrift: »Hvor denne Skueplads dog er prægtig! Hvor disse Skuespillere dog

---

[1]) Se Parfaict IV, 215 ff.

ere opfindsomme! Og hvor de dog have Midler imod et melankolsk Sind! — Her spotte de i en latterlig Stilling over de daarlige Tider og henrykke alle Tilhørerne med et eneste Ord. — Her behager den sindrige *Guillaume* paa Hofmands Vis sig i at vrage Kærligheden, opkiltret som en Boldspiller. — Her vil *Turlupin* paa sin forstyrrede Maade spille Tyveknægt; og *Spanieren* flygter af Frygt for Prygl fra *Franskmanden,* som betragter ham. — Men den sande *Gaultier* overgaar dem, og trods den haarde Skæbne faar han os til at le efter sin Død ved Erindringen om hans Maske *[grimace].*« [1])

De tre her nævnte Farcefigurer, *Guillaume, Turlupin* og *Gaultier,* var Hôtel de Bourgogne-Scenens Pryd og Publikums erklærede Yndlinge, Skuespillerne *Robert Guérin, Henri Legrand* og *Hugues Guéru.*

Efter det citerede Digt at dømme skulde den sidste af disse have været den bedste; andre Mindevers berømme især Robert Guérin *(Gros-Guillaume);* hvorom alting er, saa var de alle tre saare populære og en hel Legende har dannet sig om deres Navne.

De var, hedder det, tre lystige Bagersvende, hvem det bundne Liv hos Mesteren ikke behagede og som satte sig i Hovedet, at de vilde være Skuespillere. De skabte sig hver en Figur, som passede for deres Naturel; Hugues Guéru blev

---

1) Que ce théâtre est magnifique!
Que ces acteurs sont inuentifs!
Et qu'ils ont de preseruatifs
Contre l'humeur melancolique!

Icy d'une posture drolle
Ils nazardent le mauvais temps
Et charment tous les Escouttans,
Auec vne seule parolle.

Icy l'ingenieux Guillaume
Contrefaisant l'homme de Cour
Se plaist à gourmander l'Amour
Troussé comme un joueur de paume.

Icy d'vne façon hagarde
Turlupin veut faire l'Escroq;
Et l'Espaignol de peur du choq
Fuit le François qui le regarde.

Mais le vrai Gaultier les surpasse,
Et malgré la rigueur du sort,
Il nous fait rire après sa mort,
Au souuenir de sa grimace.

den tørre, magre Gammelmandstype, Robert Guérin, der var trind som en Pølse, den saftige Ræsonnør, og den vævre, gratiøse Legrand blev den lystige Tjener. De lejede sig et Boldhus ved den gamle *Porte Saint Jacques* i Paris og opslog dér deres Theater. Dekorationerne var groft bemalede Sejldugstæpper, og de spillede baade Middag og Aften. Men Hôtel de Bourgognes faste Skuespillere beklagede sig til Kardinal Richelieu over disse Gøglere, som gjorde Indgreb i deres Rettigheder, og den theaterinteresserede Kardinal lod da de tre Farsører stævne for sig og forlangte, at de skulde spille et af deres improviserede Stykker for ham. De gjorde, som han bad, og Richelieu morede sig saa godt over deres Spil, at han, tværtimod at forbyde dem fremtidig Optræden, tvang Hôtel de Bourgognes Skuespillere til at optage de tre lystige Fugle i deres Lag. Og her spillede de da til deres høje Alder. Som de var uadskillelige paa Scenen, saaledes skulde de ogsaa have været det i Livet, ja endogsaa i Døden. Thi, saaledes fortælles det, i sit firsindstyvende Aar blev *Gros-Guillaume* kastet i Fængsel, fordi han havde gjort Nar af en Øvrighedsperson, og her bukkede han under for Skrækken og Fængselslivets Besværligheder og døde. Men Sorgen over Kammeratens Død tog saa stærkt paa de to andre, at de begge hensov i den samme Uge.

Saa vidt Legenden,[1]) der har det tilfælles med andre Legender, at den er mere romantisk og mindre sandsynlig end Kjendsgjerningerne. Vi skulle her forsøge at udrede, hvad man ved om de tre Komikere.

Den ældste af dem var sikkert nok *Robert Guérin*. Hans Ry daterer sig allerede fra Henrik den fjerdes Tid, hvilken Konge han forlystede med at parodiere de gasconske Hof-

[1]) Efter forskjellige ældre Kilder er den i Sammenhæng fremstillet saadan af *Lemazurier* i hans *Galerie etc.* Lemazurier tvivler dog selv om dens ubetingede Paalidelighed.

mænd i deres egen Nærværelse. Utvivlsomt har han ogsaa været den mest originale, eller i alt Fald den mest nationale, den af de italienske Skuespillere mindst paavirkede.

Alene hans Ydre gjorde ham til en Figur for sig. Tyk som en Tønde — deraf hans Teaternavn *Gros-Guillaume*, Tykke-Vilhelm — et uhyre, flommet Kødbjerg, fremhævede han yderligere sin Fedme ved at spænde sin Mave ind mellem to snærende Bælter, det ene næsten oppe under Armhulerne, det andet nede om Hofterne. Hans Dragt var en sækkeformet, halvlang Kittel, hvid af Farve og stærkt udringet i Halsen. Ansigtet var pudret med Mel og en af hans komiske Virkninger bestod i at puste de tykke Kinder ud, saa Melet fløj over paa hans Medspillende. Paa Hovedet havde han en tætsluttende, hvid Kalot og derover en lille stiv Baret, der sad som en Knap paa det vældige Hoved.[1]) Under Hagen var bundet et Stykke hvidt Lammeskind, forestillende Skæg, og paa Benene havde han stumpede Bukser med Striber, som endnu mere akcentuerede hans latterlige Uformelighed. Hans Ansigt udtrykker paa de ikke faa Billeder, man har af ham,[2]) den ejendommelige, rolige falstaffske Frækhed, som ofte er særegen for meget fede Folk med Lune. Hans Karakter som Menneske skildres af en noget yngre Samtidig paa følgende Maade: »Det var bestandig en dygtig Drukkenbolt, overfor Standspersoner en lav og krybende Sjæl. Han var grov i sin Tale, og for at være i godt Humør, maatte han pimpe eller drikke Bægere i Selskab med sin Ven Skomageren i en eller anden skummel Knejpe.« Han plagedes stadigt af Stensmærter og ofte naar han skulde ind paa Scenen, havde han saa hæftige Anfald, at han græd af Smærte. Dog gjorde han Vold paa sig

---

[1]) Barettens Form er kun daarlig gengivet paa det hosstaaende Billede (Fig. 17); andre Billeder af Gros-Guillaume viser den tydeligt.

[2]) I den ovennævnte Samling paa det kgl. Bibliothek findes ikke mindre end *fire*, hvoraf de to ere meget store Blade.

selv og spillede sin Rolle trods Sygdommens Styrke; »og med sit mismodige Ansigt og Øjnene fulde af Taarer morede han lige saa meget, som hvis han ikke havde fejlet noget.«[1])

Om end der kan findes Berøringspunkter med andre tidligere Farsører i *Gros-Guillaumes* Kostyme og Rollefag — saaledes synes mig navnlig Ligheden med den ovenfor omtalte

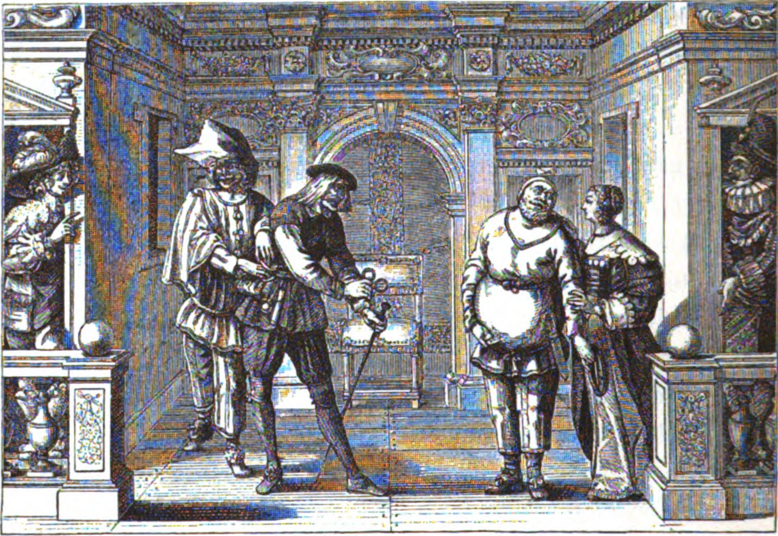


**Fig. 17. En Farceforestilling paa Hôtel de Bourgogne (Gros-Guillaume, Gaultier Garguille eg Turlupin).**

*Jean Serre* at være paafaldende — saa staar alligevel denne barokke Tyksak af en Farsør som noget for sig, saa temmelig upaavirket af den ellers alt opslugende italienske Maner.

Det samme gælder derimod ikke om hans to Fæller.

*Gaultier Garguille* eller *Hugues Guéru*, som hans Privatnavn lød, var i et og alt den diametrale Modsætning til Gros-Guillaume. Lang, radmager, med et Par stylteagtig høje og

---

[1]) Sauval: *Histoire et Recherches des Antiquités de la ville de Paris,* III, 38.

tynde Ben havde han en leddeløs Smidighed i sine Bevægelser, der gjorde samme pudsige Virkning som en Marionetdukkes abrupte Gestus. Hans Kostyme bestod af en sort, tætsluttende Vams med røde Ærmer, korte Benklæder og lange Strømper, begge Dele sorte; Knapper og Knaphuller var halvt røde, halvte sorte; ved Bæltet hang en Taske samt — som Billedet viser — de den Gang brugelige transportable Skriverekvisitter og en Dolk; i Haanden havde han en Stok og en Brille; paa Fødderne efter de skrevne Beretninger Tøfler, men efter Billederne Remmesko; hans Ansigt var dækket af en sort Maske med Knebelsbart; han bar en Paryk af stridt, langt graat Haar og en flad sort Baret paa Hovedet.

Hans hele Ydre virkede uimodstaaelig komisk paa Tidens Publikum og gjorde det vel ikke mindst ved den grelle Maade, paa hvilken det kontrasterede til Gros-Guillaumes. Denne stiliserede og villede Modsætning mellem den sorte, tørre, sprællemandsagtige Knokkelmand og den ubevægelige, saftige, melede Uldsæk fandt man den Gang uimodstaaelig, og den forklarer en Del af den Lykke, som de to Komikere gjorde.

Ogsaa i sit Privatliv skilte Hugues Guéru sig fra sin Kammerat ved sit ordentlige og økonomiske Levned. Skjønt en tarvelig Mand af Stand og Vilkaar og skjønt han i sin daglige Dragt og sit hele Udseende var yderlig simpel, var han dog en behagelig og morsom Mand for sine Venner. Han var flittig med sin Kunst og levede borgerligt stille sammen med sin Svigerfader, den bekjendte Markedsgøgler *Tabarin*[1]) (Jean Salomon). I Aaret 1598 debuterede han ved den Trup, som spillede i *Marais* paa Hôtel d'Argent, og vistnok først 1615 kom han til Hôtel de Bourgogne. Han døde

---

[1]) *Tabarin* var i Kompagni med Kvaksalveren og Mirakeldoktoren *Mondor*. Paa Pont-Neuf solgte denne sine Salver og Medikamenter, og som Reklame spillede de smaa Farcer eller Parader, hvor Tabarin var den komiske Tjener. Disse Markskrigerforestillinger var meget populære.

1633, et Aarstid tidligere end Gros-Guillaume; den romantiske Beretning om de tre Skuespilleres dødelige Afgang i samme Uge er kun en Fantasi. Hugues Guéru spillede ogsaa baade i Tragedien og det literære Skuespil — Farcen var nemlig for en stor Del improviseret paa denne Tid efter italiensk Mønster — og han kaldte sig i den Art Stykker for *Fléchelle*, ligesom Robert Guérin, der dog ikke gik videre end til Komedien, her antog det poetiske Navn *La Fleur*. Han var overhovedet en meget habil Skuespiller. Den tidligere citerede *Sauval* skriver om ham: »Denne Mand, saa latterlig i Farcen, spillede ikke des mindre undertiden Kongen i de alvorlige Skuespil og fremstillede oven i Købet ikke ilde en saa alvorlig og majestætisk Figur ved Hjælp af Masken og Slaabroken *(robe de chambre)*, som alle Komediekonger den Gang bar; thi først skjulte Masken hans store, knoppede Ansigt og Slaabroken dækkede hans Ben og magre Figur. Naar han var maskeret, var det saaledes en Mand, der var brugelig til alt«[1])

I Farcen vandt han blandt andet megen Berømmelse ved sit Viseforedrag, som gjerne sluttede hele Aftenforestillingen, og mange Mennesker, siger Sauval, besøgte Hôtel de Bourgogne alene for at høre »*les chansons de Gaultier Garguille.*«

De Viser, som bære hans Navn — de var næppe alle forfattede af ham selv, men hyppigt gamle populære Sange[2]) — foreligge trykte i adskillige Udgaver og var, som man kan tænke sig, af meget letsindig Art, i øvrigt ikke meget forskjellige fra den nyere franske Chansonette, byggede paa et fikst Refrain, der straks kunde falde i Ørene, og bære Visen ud blandt Folk. Man høre en lille Prøve:

*Jean cette nuit, comme m'a dit ma mere*
*Doit m'assaillir, mais je ne le crains guere,*

---

1) Sauval, a. St., III, 37.
2) Se Levertin: Fars ock Farsører, 133 f.

*Si*
*Ma mere n'en est pas morte*
*Je n'en mourrai pas aussi.*

*Je ne suis pas de ces folles badines,*
*Qui font venir à l'aide leurs voisines:*
*Si*
*Ma mere n'en est pas morte,*
*Je n'en mourrai pas aussi.*

Undertiden var Refrainet kun en hel meningsløs Sammenstilling af enslydende Ord, en saadan som man ogsaa kjender den fra den moderne parisiske *scie.* Saaledes f. Ex.:

*Navet n'avet point de vin*
*Navet n'avet point de vin*
*Et son valet en avet;*
*Et pourquoy n'en avet Navet*
*Et pourquoy n'en avet Navet*
*Puisque son valet en avet.*

Den Farcefigur, som Hugues Guéru fremstillede under Navn af Gaultier Garguille, var ikke hans egen Opfindelse. At dens Karakter som den gamle latterlige og forlibte Fyr var laant fra den italienske Maskefigur *Pantalone* er allerede meget tidligt paavist. Fra samme Kilde var ogsaa det væsentlige af Kostymet hentet: den sorte og røde tætsluttende Dragt, Masken, Tøflerne o. s. v.[1]) Derimod er det vistnok ikke tidligere oplyst, at Pantalone ikke var Gaultier Garguilles direkte Forbillede; han havde sin franske Forløber i den ovenfor nævnte

[1]) Se i Afsnittet om den italienske Maskekomedie Beskrivelsen af Pantalonetypen.

*Michau.* Kaster man et Blik paa de to Figurer *Michau* og *Gaultier,* vil man se, at de ikke blot ligne hinanden, men at de ere saa godt som identiske. Gaultiers Dragt og hele ydre Habitus er indtil de mindste Enkeltheder — se saaledes de Smaating, der hænge ved Bæltet — en gjennemført Kopi efter Michau's; og vi lære heraf, at denne Type allerede paa Gaultiers Tid er en traditionel fransk Farcefigur, som længere tilbage i Tiden har modtaget sin italienske Paavirkning.

Hvad den tredje i Forbundet, *Turlupin,* angaar, da er der om ham mindre at sige. Den Theaterfigur, han fremførte, var i et og alt en Kopi efter det italienske i endnu højere Grad end hans Forgænger *Philipin* var det. Det blev ogsaa allerede fremhævet af den samtidige Sauval. »Den Dragt, han bar i Farcen,« skriver han, »var den samme som *Briguella's,* hvem man saa mange Gange har beundret paa Petit Bourbon-Theatret.[1]) De lignede hinanden i alt . . . var af samme Statur, havde det samme Ansigt, spillede begge Zanni'en,[2]) bar en og samme Maske og kort sagt, man iagttog ingen anden Forskjel mellem dem end den, som Malerikjendere finde mellem en fortræffelig Original og en fortræffelig Kopi.«[3])

Mest karakteristisk ved Turlupinkostymet er den store Filthat, fortil kløftet i to Spidser. Den gjenfindes paa næsten alle *Callots* Fremstillinger af de gamle italienske Spasmagertyper, paa hvilke man vil se nogle Prøver i det følgende Afsnit. Den stribede Dragt, som allerede Philipin bar, blev meget yndet i Frankrig og bæres endnu som traditionelt Kostyme for *Scapin* og andre molièreske Tjenere.

Turlupins Privatnavn var *Henri Legrand.* Han fødtes Aar 1587, var hele sit Theaterliv og indtil sin Død c. 1637 ved Hôtel de Bourgogne, hvor han optraadte i det højere

---

1) Her spillede, som alt nævnt, de italienske Trupper.

2) Den lystige Tjener i den italienske Commedia dell'arte; se følgende Afsnit.

3) Sauval, a. St., III, 36.

Skuespil under Navnet *Belleville.* Sauval roser især hans ildfulde og spirituelle Farcespil, som blot manglede en Smule Naivetet; ogsaa i Komedien var han god, men stod dog dér tilbage for andre. Det er oplyst, at han i sit Privatliv var Medlem af en militær Kommission,[1]) hvad der tyder paa, at han nød mere Anseelse end Skuespillere i denne Periode gjennemgaaende gjorde.

Billedet af de tre berømte Komikere rummer endnu tre andre Figurer, en Skuespillerinde og to mandlige Figurer, hvoraf den ene, den til venstre, øjensynlig er den unge Elsker, der staar i Ledtog med Turlupin om at bestjæle den gamle Gaultier Garguille, medens den anden er en tredje noksom bekjendt italiensk Maskefigur i fransk Skikkelse, den berømmelige Kaptejn *Matamore, Rodomont, Fracasse* eller hvad han nu hedder i dette Stykke, thi hans Navne ere utallige som hans Bedrifter. Hvem der spillede denne Figur paa Hôtel de Bourgogne paa de Tider er ikke oplyst. Om selve Figuren vil man faa nærmere Oplysning i det følgende.

Foruden de paa disse Billeder fremstillede Farceskuespillere kjende vi endnu Navnene og Rollefagene paa adskillige andre, saaledes *Agnan,* vistnok en af de tidligste fagmæssige Farsører paa Hôtel de Bourgogne; ligesom Gros-Guillaume melede han sit Ansigt. Til den tidligere Tid hørte ogsaa *Valeran le Comte,* der spillede Elskerroller; hans Spil sammen med en af de tidligst kjendte Skuespillerinder, *Marie Vernier,* kaldet Mlle la Porte, roses af Tidens Skribenter.

Af Dameskuespillere i Alisons Stil have vi *Dame Gigogne, Périne,* der spillede sammen med Gaultier Garguille, samt, noget senere, *Dame Ragonde,* hvis Navn jeg ikke tidligere har set fremdraget, men af hvem der existerer nogle ret store Kobbere, som vise os en Figur noget forskellig fra Alison,

[1]) Jal: Dictionnaire critique, Art. Henri Legrand.

paa det ældste Billede bærer hun en sort Halvmaske, der kun dækker Næse og Pande, paa et senere er hun snarest en Art ældre Kokette, stærkt pyntet og med kraftige Skjønhedsplastre i Ansigtet. Privatnavnene paa disse Skuespillere kjendes ikke.

Af den senere Generation kan nævnes *Bertrand Harduin* og *Deslauriers,* der begge begyndte som Markskrigere hos omrejsende Mirakeldoktorer og Operatører. Den første havde iøvrigt selv studeret Medicin og var af god Familie. Han kom til Hôtel de Bourgogne efter Gaultier Garguilles Død og skabte her Figuren *Guillot-Gorju,* en latterlig Pedanttype, ikke som Italienernes *Dottore* Jurist, men Læge, og som saadan en Forløber for Molières herlige Vigtigmagere af dette Fakultet. Hans Figur vandt megen Popularitet og er fremstillet i adskillige store Kobberstik, der viser ham i den traditionelle sorte Dragt, med sort Ansigtsmaske, stor kroget Næse og knurhaaragtigt strittende Skæg.

*Deslauriers,* hvis Theaternavn var *Bruscambille,* beholdt mere af sin Markskrigerkarakter, selv da han blev rigtig Farsør. Ved Hôtel de Bourgogne var det hans Specialitet at holde lystige Monologer navnlig som Indledning til Forestillingen. Disse Monologer, som var forfattede af ham selv, foreligge trykte i adskillige smaa Samlinger under Titler som »Bruscambilles Fantasier«, »Ny og fornøjelige Indfald af Bruscambille« o. s. v. Indholdet er det latterligste Vrøvl eller undertiden det mest sindsforvirrende Nonsens og som oftest stærkt krydret med Plumpheder; der findes lærde Udviklinger »til Gunst for Spyttet«, »om Lopper«, »om Nytten af at have Horn« o. s. v., o. s. v. Den Art vrøvlagtige Monologer have bestandig i Frankrig kunnet glæde sig ved Folkeyndest. Allerede i Middelalderen var de saakaldte »*Sermons joyeux*« meget paa Mode og en af det nuværende *Théâtre français'* anseteste Kræfter har i vore Dage vundet sit Ry saa godt som

udelukkende ved Fremsigelsen af ganske lige saa meningsforladt, men kunstfærdigt sammenstillet Vaas.[1])

Søge vi i faa Ord at sammenfatte den Udvikling, som viser sig i Farcespillet gjennem de fire her gjengivne Billeder, kommer den til at tage sig omtrent saaledes ud:

I den egentlige Dilettantismes Tid en jævn, naturlig, men uordnet og uberegnet Fremstilling. Ingen Gruppering af de Spillende, ingen Stilisering af Kostymer, ingen professionelle Kneb og ingen Uddannelse af Gestus og Stillinger, ingen bestemte komiske Typer, ingen kvindelige Skuespillere (Fig. 14).

Saa begynder de professionelle Skuespillere at tage fat. Forskjellen bliver straks følelig. Personerne ordnes i velberegnede Grupper paa Scenen, der opstaar en særegen Spasmagertype, hvis Kostyme er uvirkeligt og fantastisk, en begyndende Efterligning af Italienerne, som man ser tydeligt paa Midterfiguren i Billedet af Liefrinck (Fig. 15). Trods den pedantiske og luneløse Udførelse af Kobberstikket, skjelnes dog klart Pantalonefigurens Hovedtræk i den; man sammenligne den ægte venetianske Pantalone Side 233 i denne Bog. Endvidere spilles vistnok her den unge Kone af en Skuespillerinde og ikke af en Mand, medens de gamle Fruentimmer øjensynlig ere maskerede Skuespillere.

Fra nu af faar den italienske Spillemaade helt Overtaget. Alle de væsentligste Masketyper efterlignes. Vi faar en *Michau*, en *Gaultier Garguille*, som ikke er andet end en galliceret Pantalone, en *Philipin*, en *Turlupin*, som er Arlecchino eller Brighella, en Doktor *Boniface*, som er Dr. Baloardo eller Dr. Graziano, en *Alison*, som er Colombina eller Pasquella o. s. v. o. s. v. Dragterne blive grelle, uvirkelige, fantastiske; Ansigterne dækkes af Masker, sorte, brune, hvide; Stillinger og Gestus

---

[1]) Man se saaledes de til *Cocquelin cadet's* Repertoire hørende Monologer: »Den orelskede Regnorm«, »om Ligbærere« o. m. a.

blive systematiske og beregnede; alle Kunstgreb benyttes: Skjulesteder, Springen ud af Vinduer og Døre, Krumspring og Ekvilibristfærdigheder (Fig. 17).

Den nationale franske Farcekunst er i Virkeligheden paa dette Tidspunkt død. Den sidste Rest af Middelalderens trohjærtede Amatørkunst er bukket under for de nye Tiders brillerende Professionalisme.

At give et Billede af denne skulde være det næste Afsnits Opgave.

---

## ANDET AFSNIT.

# SKUESPILKUNST I RENAISSANCETIDEN.

---

## DEN ITALIENSKE KUNSTKOMEDIE OG DE FAGMÆSSIGE SKUESPILLERE.

### I.

*Kunstkomediens Begreb og Oprindelse. Improvisationen. Indstuderingen af en Commedia dell'arte. Lazzi og Repertorier. Improvisationens Fortrin og Mangler.*

Ved den italienske Kunstkomedie — *Commedia dell' Arte* — forstaas ikke den literære Reform, som det femtende og sekstende Aarhundredes begejstrede Studium af de gamle klassiske Dramatikere frembragte, ikke den Renaissance indenfor Literaturen, i hvilken Italien ogsaa førte an og som fik en saa gjennemgribende Indflydelse paa Theaterrepertoiret Europa over.

Ordet »Kunstkomedie« tager Sigte paa Udførelsen, ikke paa Stykkerne. Det er de Spillende, der ere blevne Kunstnere, Fagfolk, »Artister«, og som saaledes skille sig ud fra Middelalderens kunstløse Dilettanter, der spillede Komedie til Guds Ære og deres egen Fornøjelse. *Commedia dell' Arte* er den professionelle Skuespilkunsts første Lavsfane.

Naar den egentlige Skuespillerstand først har konstitueret sig i Italien og paa hvilken Maade det er sket, om ved en Overgang fra Mysteriernes og Farcernes mest trofaste Amatørspillere, om ved en Udvikling af de vandrende Gøglere,

Ekvilibrister, Musikanter og Sangere, om ved en Sammensmeltning af begge disse Elementer, derom have vi ingen Oplysninger og det vil heller næppe nogensinde med historisk Bestemthed kunne lægges for Dagen.

Den italienske Komedies for sin Tid udmærkede Historieskriver, Skuespilleren *Luigi Riccoboni,*[1]) fører Kunstkomedien tilbage helt til det ottende Aarhundrede og giver den sit Udspring i de gamle Atellaner. Han har dog næppe Ret i sit




**Fig. 18. Itatiensk Maskeoptrin (efter Callot).**

første Udsagn og formaar ikke at føre Bevis for hverken det første eller det andet.

Om *Commedia dell' Artes* Forbindelse med og Oprindelse fra de gamle latinske Masketyper er der skrevet saare meget, og i første Bind af denne Bog,[2]) under Kapitlet om den romerske Skuespilkunst, er en saadan Forbindelse antydet. Nogen virkelig Klarhed er man dog endnu ikke naaet til og noget positivt Bevis er ingensinde ført for Hypothesens Rigtighed.

---

[1]) Histoire du Théâtre italien, Paris 1730.

[2]) Oldtidens Skuespilkunst, S. 227 f.

Meget taler for, at nogle af de gamle Figurer delvis have bevaret sig gjennem Folkeskikke, Lege, Fastelavnsløjer og sligt og at de derfra ere hentede op paa Scenen igjen. Men om nogen fortsat scenisk Udvikling kan der under alle Omstændigheder slet ikke blive Tale.

Her, hvor Kunstkomedien mest skulde beskæftige os som Udslag af den fagmæssige Skuespilkunst, ville vi lade Spørgsmaalet om Udspringet ligge, hvor megen Interesse det end kan have, og tage selve Tingen op saaledes og fra det Tidspunkt, vi forefinde den.

Men først, hvad er da egentlig denne Kunstkomedie og hvorved adskiller den sig fra anden Komedie, saaledes at just den maa tilhøre de fagmæssige Skuespillere? Kunstkomedien, det vil sige den improviserede Komedie, det uopskrevne Skuespil, hvor kun den nødtørftige Scenegang, den raa Handling var forudbestemt og optegnet af Forfatteren, medens Dialog, Vittigheder, Følelsesudbrud, Stemninger, Monologer, alt overlodes til Skuespilleren. Heri laa dens Betydning og dette gav den Særpræg som fagmæssig Komedie.

Forfatteren, der som oftest i dette Tilfælde faldt sammen med Skuespildirektøren, valgte sig et Stof, skar det til, bestemte Personerne og deres indbyrdes Forhold, opfandt visse Situationer og *jeux de théâtre* eller tilpassede gamle andensteds sete til det nye Stof, lagde Stoffet tilrette i en Exposition, en Forvikling og en Opløsning, inddelte Handlingen i Akter, Akterne i Scener, noterede, hvilke Personer, der optraadte i hver Scene, naar de kom og naar de gik, samt hvad de foretog sig og talte om — og dermed var Stykket færdigt.

Eller rettere, saa først begyndte det. Thi paa dette Kanevas — som Franskmændene kaldte det, det tekniske Ord er *Scenario* — skulde der nu broderes og dette var Skuespillernes Sag. De maatte finde de rammende Ord, der kunde faa Taarerne til at vælde eller Latteren til at skingre; de

maatte gribe deres Medspillendes Indfald i Flugten og sende dem tilbage med samme Kraft. Dialogen maatte gaa som et lystigt Boldspil eller en ildfuld Fleuretkontra, let som en Leg og uden Stands. »At være en god italiensk Skuespiller,« siger en Mand, der forstod sig paa Sagen, den yndede Harlekin *Evarista Gherardi*, »det vil sige at være en Mand, som har en Ballast af Kundskaber, som spiller mere paa Fantasi end paa Hukommelse, som, mens han spiller, laver alt, hvad han siger; som sekunderer den, med hvem han er paa Scenen, det vil sige, at han kopulerer sinė Ord og Handlinger saa godt med sin Kammerats, at han i et Nu gaar ind paa alle Bevægelser, som den anden opfordrer ham til, paa en saadan Maade, at han faar alle til at tro, at de i Forvejen havde gjort Aftale.«[1])

Man vil kunne forstaa, at til saadanne Krav strakte Dilettanter ikke til. Enhver Dilettant kan, uden Øvelse, med eller uden Talent, lære en hvilkensomhelst skreven Rolle og spille den mere eller mindre slet, efter sine Evner, dog i hvert Fald saaledes, at Stykkets Gang ikke væsenlig forstyrres eller forhales. Men med den italienske Kunstkomedie var det anderledes; her var Talentet endnu ikke nok, der maatte en fagmæssig Uddannelse og en nøjagtig Skole til, om ikke det hele skulde gaa i Stykker.

Thi naturligvis var det ikke saaledes, at Skuespillerne fik forelæst et dem helt ubekjendt Sujet, mærkede sig Scenegangen og saa spillede løs. Det kunde ikke undgaas, at der samlede sig en fast Tradition, en Mængde staaende Theaterspil, som maatte kjendes, en Række Tirader, som kunde anvendes ved den eller den Lejlighed, en bestemt Maade at spørge og svare paa, som var fastslaaet gjennem Generationer,

---

[1]) Le Théâtre italien de Gherardi ou le Recueil gen. de toutes les comed. et scènes Françoises jouées par les Comediens Ital. Paris 1717. Avertissement I f.

kort sagt en hel Teknik, et Haandværk indenfor Kunsten, som var uundværligt og i ganske anderledes Grad uundværligt end Teknikken er det i den ikke improviserende Skuespilkunst.

De gamle italienske Skuespillere, der som ægte Renaissancemennesker dyrkede Kunsten i Haandværket og Haandværket i Kunsten, holdt ogsaa meget af at tage Pennen i Haand. En stor Del af de ledende af dem ere Forfattere og det ikke blot til Komedier, men til Skrifter af forskjellig Art. Blandt andet er det saa heldigt, at flere af dem have udgivet ræsonnerende Skrifter over deres egen Kunst, og de have derved sat os i Stand til nogenlunde at danne os et Billede af, hvorledes Indstuderingen af en *Commedia dell' Arte* eller *a soggetto*,[1]) som den ogsaa kaldtes, gik for sig.

Vi se, hvorledes Direktøren eller den mest erfarne Skuespiller samler Truppen om sig og læser Indholdet af Scenariet op for Skuespillerne. Dog dertil indskrænker hans Virksomhed sig langtfra. Han forklarer nu hver af Personerne, hvad de forestille, hedde, hvilket Forhold de staa i til de andre, han beskriver Stedet, hvor Handlingen foregaar, og da dette sædvanlig er i en By og Scenens Sted en Gade, angiver han nøje de forskjellige Huse, i hvilke Stykkets Personer bo. »Han skal sige: den Komedie, som skal opføres, er . . . Personerne ere . . . Derpaa skal han nævne Husene . . . idet han angiver dem saaledes: for det første paa højre Haand . . . dernæst paa venstre Haand . . . dernæst i Baggrunden *(di man dritta)*... Saa skal han fortælle Indholdet . . .«[2]) Det anbefales Skuespillerne at lægge Mærke til, hvor det er, Handlingen foregaar, saa at ikke én taler om Rom, hvor en anden lige har sagt

---

[1]) Soggetto = Sujet, Stof.

[2]) *Andrea Perucci: Dell' Arte Rappresentativa premeditata ed all' improviso*, Napoli 1699. — *Adolfo Bartoli* giver i Indledningen til sine *Scenari inediti* nogle ret store Uddrag af denne Bog.

Neapel, eller at den, der i Virkeligheden kommer fra Spanien, siger at han kommer fra Tyskland. Ligeledes maa de nøje mærke sig Husene og vide, hvor de høre hjemme, saa at de ikke løbe ind paa de forkerte Steder, hvilket attid ser latterligt ud. Heller ikke er det heldigt, om en Fader ikke kan huske Navnet paa sin Søn eller en Elsker paa sin Elskerinde. Men dette er ogsaa de værste og mest elementære Fejl, som kan begaas.

Naar Instruktøren, som vi vilde sige, — *il guida maestro* eller *il corago*[1]) kaldtes han i det tekniske Sprog — først er kommet saa vidt, at han har faaet indprentet dette det mest primitive Arrangement, skrider han til at udvikle Gangen i Intrigen, forklarer enhver, hvad han har at sige og paa hvad Maade, hvor han bør bruge den og den Metafor, den og den Hyperbel, hvor han bør være ironisk og hvor spøgefuld. Han ordner Ind- og Udgangene, instruerer hver især om, hvorlænge hans Monologer og stumme Scener kunne vare og herunder falder ogsaa Indstuderingen af de saakaldte *Lazzi*.

»Vi kalde *Lazzi*,« siger Riccoboni, »det som Harlekin eller de andre maskerede Skuespillere foretage sig midt i en Scene, som de afbryde enten ved at udtrykke deres Skræk eller ved Løjer, som ikke høre til Emnet i den Handling, man spiller, og som man dog bestandig er nødsaget til at vende tilbage til; altsaa, det er disse Overflødigheder, der kun bestaa i det Spil, Skuespilleren finder paa alt efter sit Genie, som de italienske Komikere kalde *Lazzi*.«[2]) Man benyttede disse Lazzi mest til at holde Publikum i Aande, naar der tænktes at foregaa et og andet vigtigt udenfor Scenen, til at udfylde de døde Punkter i Handlingen og til at sætte Liv i Aktslutningen. *Lazzi* er i Følge Riccoboni den lombardiske Udtale af Ordet

[1]) Ogsaa *il concertatore*.

[2]) Riccoboni, a. St., I, 65.

*Lacci*, der betyder Baand. Skuespilleren knytter med sine Lazzi Handlingen sammen paa de Steder, hvor den i Forvejen kun er løst sammenføjet, og han gør det med de Knuder, som i Øjeblikket falder ham ind, eller ogsaa med dem, som Traditionen en Gang har fastslaaet.

Det er naturligvis altid i Komikerens Lod det falder, at besørge denne Del af Underholdningen og da navnlig i de komiske Tjeneres. Som Riccoboni siger, staa disse improviserede Løjer som oftest i ingen Forbindelse med den egentlige Handling, derimod danne de undertiden en ganske lille Handling for sig selv, som i følgende lille Scene, hvor den komiske Person, Værten *Burattino*, bliver narret af to Tyveknægte. Han har lige været ude at hente Madvarer til sit Værtshus og kommer nu tilbage med en Kurv fuld af Føde. Men før han afleverer sine Sager, vil han dog nok tage sig en lille Bid selv og han sætter sig midt paa Scenen med sin Kurv og laver sig til at spise. Men i det samme kommer der to Tyve, som hilse ham uhyre høfligt og derpaa uden videre tage Plads hver paa sin Side af ham. Den ene af dem begynder at underholde ham paa det livligste og fortæller ham om sin Hjemstavn, det skjønne Land Cocagne, hvor man spiser saa dejligt fedt og godt. Medens Burattino hører efter med spændt Opmærksomhed, spiser den anden Kumpan en Del af hans Mad, og da han er mæt, tager han fat med at fortælle, og nu lytter Burattino med aaben Mund og helt betaget til hans mærkelige Beretninger. Han kommer ind paa at snakke om det forkastelige i at stjæle og forsikrer Burattino, at Tyve her som hisset ville faa den strængeste Straf. Under dette har den første Mand brugt sin Mund paa en anden Maade og faaet Bugt med alt, hvad der var tilbage i Kurven. Nu rejse de sig begge og tage Afsked med Burattino med mange Komplimenter. Burattino, som er halvt bedøvet af den uhyre Ordflom, de have ladet skylle ned over ham,

kommer omsider til sig selv og skal nu rigtig til at styrke sig ved Maden; men han finder Kurven tom og gaar grædeude hjem.[1])

Snart er det blot mimiske Løjer, som Komikeren gjør for at fylde en ellers interesseløs Scene, som naar Harlekin, medens hans Herskab drøfter alvorlige Sager, lader som om han fanger en Flue i Flugten, piller Vingerne af den og spiser den under komiske Grimacer, eller fingerer at have sin Hat fuld af Kirsebær, som han spiser, og kaster Stenene i Øjnene paa sine Medspillere.[2]) Et andet Sted forestilles Harlekins, Pierrots og Burattinos hjærtelige Bedrøvelse over et Uheld, som er tilstødt Pierrots Kone. De udtrykke deres Sorg alt medens de spise et stort Fad Macaroni og medens Macaronien glider ned, løbe de stride Taarer ned ad Kinderne paa dem alle tre.

Undertiden var Lazzierne rene Ekvilibristkunststykker, hvor Skuespillerne viste deres legemlige Færdigheder. Thi de fleste fremragende italienske Commedia dell' Arte-Spillere var tillige glimrende Gymnastikere, ligesom deres Efterkommere de moderne Cirkusklowner. Den berømte *Scaramouche* (Tiberio Fiorilli) kunde endnu i sit treogfirsindstyvende Aar give sine Medspillende et Ørefigen med Foden, og i »Don Juan« hørte det til Traditionen, at Tjeneren — *Trivelin* eller *Harlekin* hed han i den italienske Form af Stykket — hvor hans Herre opfordrer ham til at drikke Kommandantens Statue til, gjorde en Kolbøtte af Forskrækkelse. En bekjendt Komiker i det 18de Aarhundrede, *Tommaso Antonio Visentini*, drev det endog dertil, at han med det fulde Glas i Haanden slog en Saltomortale og faldt ned paa Benene uden at have spildt en Draabe Vin.

---

[1]) Flaminio Scalas Scenarier, Giornata 3, La fortunata Isabella, 1ste Akts Slutning.

[2]) Riccoboni, a. St., I, 68.

Som man vil se af de ovenanførte Exempler, var Lazzierne kun for saa vidt improviserede, som det ikke bestemt var foreskrevet, hvad Skuespillerne skulde sige. Det overlodes til den populære Komiker at hitte paa, hvad for latterlige Ting, han fandt for godt. Men hvori hans Lazzi skulde bestaa, hvad de skulde dreje sig om, dette var sandsynligvis som oftest bestemt paa Prøverne og i hvert Fald af Skuespilleren selv indstuderet i hans Hjem. I de skrevne Scenarier, som vi kjende, staar for det meste kun: *fanno lazzi, Dottore lazzi* eller, lidt nærmere angivet, saaledes f. Ex.: *Cola lazzi di gelosia; Stoppino lazzi di non accorgersi*[1]) (Cola lazzi af Jalousie; Stoppino lazzi med ikke at mærke til det). Undertiden ser man af Scenarierne, at et Lazzo har været benyttet tidligere, idet der hentydes til det som noget almindelig bekjendt. Saaledes i »*Il finto Principe*« (den forlorne Fyrste), hvor hver Aktslutning er bygget op med Lazzi. Sidste Scene i første Akt lyder saaledes:

Scene X.

*Cola* [den komiske Hovedperson], *Jøder* og en *Bedrager*.

*Cola* med Halsbaandet siger, han vil sælge det, i det samme en *Bedrager* gjør Lazzi med *Cola*, hvilken beder ham, om han vil lade sælge Halsbaandet; Bedrageren kalder paa *Jøderne;* Omskærelseslazzoet gjøres; første Akt ender.

Her var altsaa en bekjendt, næppe meget smagfuld Spas, som en Gang havde vundet Bifald og som derfor benyttedes, naar Lejlighed dertil gaves.

Men det var ikke alene til Lazzierne, at Kjendskabet til Traditionen og en bestemt fagmæssig Uddannelse var nødvendig. Enhver Skuespiller havde sit *Repertorio* eller *Zibaldone,* som det kaldtes, det vil sige en Samling af de anvendeligste Tirader, Beskrivelser, Elskovsudbrud, Forbandelser, Aandfuld-

---

[1]) »*Li tre becchi*« (de tre Hanrejer) udg. af Ad. Bartoli.

heder, kort sagt det, som med et teknisk Ord kaldtes *Concetti;* og af dette Repertorio, som laa sikkert lagret i hans Hukommelse, hentede Commedia dell' Arte-Skuespilleren frem alt, hvad han i paakommende Tilfælde behøvede, saa at altsaa en udlært Skuespiller aldrig var udsat for »at gaa i Stykker« paa Scenen. *Elskeren* havde saaledes sine *Concetti*, der passede til »gjengjældt Kærlighed«, til »Jalousi«, til »Foragt«, til »Venskab«, til »Afskedtagen« o. s. v. Han saavel som de andre »*toskanske Roller*«, d. v. s. Roller, der ikke som de komiske Figurer talte i Dialekt, havde et helt Oplag af Monologer og »Sortier« *(Uscite)*, vel etiketterede og ordnede efter deres Anvendelse og Betydning. Der var »Monologen med billedlige Figurer«, »Selvbebrejdelsen med udsøgte Figurer, som danne Overgang til Fryd«, »den forraadte Elskers Fortvivlelse med udsøgte Figurer og Overgang til Energi«; der var »den lykkelige Elskers første Afgang«,[1] »den forsmaaede Elskers første Afgang«,[2] og til at ende Replikerne med havde man smaa versificerede »Slutninger«, *Chiusetter* kaldede, som vel fremsagte sikrede Skuespilleren en god Sortie med rigeligt Bifald; der fandtes »Haabs«-Chiusetter, »Ulykkes«-Chiusetter, »Afskeds«- og »Venskabs«-Chiusetter og mange flere.

*Faderen* havde sine »Raad«, »Formaninger« og »Forbandelser til Sønnen, af hvilke navnlig Forbandelserne var spækkede med de mest barokke og overdrevne Indfald.[3]

---

[1]) *Uscita* = Sortie, Afgang, det moderne tekniske Ord, som betegner den Replik, med hvilken en Person forlader Scenen.

[2]) Denne sidste begynder saaledes: »Mit Hjærte, er Du af Kød? mit Bryst, har Du Sanser? har I Dømmekraft, oh mine Tanker? er Du begavet med Fornuft, min Sjæl? — Hvis, mit Hjærte, Du er af Kød, hvorfor slukker Du da ikke en Ild, som er til Intet; hvis, mit Bryst, Du har en Sans, hvorfor udriver Du ikke de Pile, som gjør Dine Saar ulægelige for al anden Balsam end Foragtens; hvis I kunne dømme, oh Tanker, hvorfor tænke I da ikke paa at afsky den, som afskyr Eder; hvis Du har Fornuft, min Sjæl, hvorfor bruger Du da ikke Din fri Vilje til at fly fra en tyrannisk Kvinde« etc. etc.

[3]) Utvivlsomt have disse stereotype Replikformer haft en stor Indflydelse paa samtidige og senere Lystspilforfatteres Dialog. Hos *Molière* er Indflydelsen

*Doktoren* havde sine »Formaninger til Flid«, »almindelige Raad«, sin »Vrøvletirade« *(tirata della Giostra)*, en uhyre lang og indviklet Opramsning, fuld af radbrækkede Navne, latinske Brokker og burlesk Nonsens. Ogsaa *Capitanoen* (den stortalende Soldat) havde sine fastslaaede Bravader *(bravure)* som »den calabresiske Hilsen til Damen, med Bravade«, og andre.

Udrustet med sit *Repertorio*, med et vel træneret Legeme og et nøje Kendskab til Sproget og dets Dialekter, kunde den italienske Skuespiller tænke paa at gjøre sit Svendestykke i det vanskelige Haandværk. Men der var endnu langt igjen, inden han blev Mester, endsige da, inden han naaede op til Kunstens Tinde, og man maa ikke tro, at disse tilsyneladende saa lette Fugle, disse Arlecchino'er, Pedrolino'er, Pantaloner og Scaramuccier i deres brogede Dragter og med de pudserlige Grimacer tog deres Kunst som en Leg. De italienske Skuespillere vandt Berømmelse, hvor de kom hen, ligesaa meget ved Hofferne som iblandt Folket. Men deres Berømmelse forpligtede og de følte ogsaa deres Pligt. Naar man læser de gamle Skuespilleres Fagskrifter, føler man gjennem hver Linje Stoltheden over deres Kunst. De se nok Manglerne ved den improviserede Komedie og erkende dem, men de ville ogsaa hævde Fortrinene og formaa virkelig ogsaa at gjøre dem

evident, men heller ikke *Holberg* har i sine ofte over samme Læst skaarue Repliker været uden Paavirkning af den italienske *Commedia dell' Arte*. Jeg finder i en af Bartoli meddelt Forbandelsesformel følgende: ». . . Aldrig i Verden er Du min Søn; en Kat maa have avlet Dig, siden Du kradser den Haand, som klapper og kærtegner Dig . . .« — Bringer dette ikke straks Jeronimus fra »Henrik og Pernille« i Tankerne, hvor han siger: ». . . Er jeg Din Papa? en af vore Porthunde, Soldan eller Fairfax, maa have gjort Dig, thi Du est intet Menneske . . .« — At Holberg har studeret det italienske Theaters Repertoire, i alt Fald i dets franske Form, er bekjendt; hele den berømte Scene i »Ulysses« mellem Chilian og den trojanske Bonde er saaledes en direkte Efterligning af en Scene i en Komedie af *Nolant de Fatouville*, skrevet for det italienske Theater i Paris. Stykket har Titlen »Arlequin empereur dans la Lune«, og det til Ordsprog blevne: »Det er ligesaa hos os« lyder paa fransk: »C'est tout comme ici.«

anskuelige, saa at Læseren selv faar Kærlighed og Interesse for denne gamle besynderlige Kunstart.

Man høre saaledes Riccobonis kyndige og klare Fremstilling: »Efter at jeg har vist Oprindelsen og Udviklingen af den italienske Improvisationskomedie, haaber jeg, at Læseren ikke vil tage mig det ilde op, at jeg siger, hvad jeg mener om denne Art Skuespil, som ere særegne for Italien. Man kan ikke bestride, at den har en Ynde, som er den egen og som den skrevne Komedie aldrig kan smigre sig med. Improvisationen giver Lejlighed til Variation i Spillet, saa at man ved flere Gange at se det samme Kanevas hver Gang kan se et forskjelligt Stykke. Den Skuespiller, som spiller paa Improvisation, spiller livligere og naturligere end den, som spiller en lært Rolle: man føler bedre og siger følgeligt bedre det, man selv laver end det, man laaner hos andre ved Hjælp af Hukommelsen. Men disse Fortrin ved Improvisationskomedien købes med mange Vanskeligheder; den forudsætter begavede Skuespillere, den forudsætter endog, at de næsten skulle have lige meget Talent; thi Ulykken ved Improvisationen er den, at den bedste Skuespillers Spil er absolut afhængig af den, med hvem han spiller sammen; hvis han har med en Skuespiller at gjøre, som ikke forstaar nøjagtigt at gribe Øjeblikket til sin Replik, eller som afbryder ham paa et galt Sted, saa svækkes hans Foredrag eller Livet i hans Tanker bliver kvalt. Ansigt, Hukommelse, Stemme, selv Følelse er saaledes ikke tilstrækkelig for den Skuespiller, der vil spille paa Improvisation; han kan ikke blive fremragende, hvis han ikke har en levende og frugtbar Fantasi, en stor Lethed ved at udtrykke sig, hvis han ikke er Herre over alle Sprogets Finheder og hvis han ikke har erhvervet sig alle de Kundskaber, som kræves til de forskjellige Situationer, som hans Rolle sætter ham i.«[1])

[1]) Riccoboni: Hist. du Théâtre Italien. I, 61 f.

Utvivlsomt var netop den italienske Nation særlig begavet i improvisatorisk Retning og intet andet Folkeslag har frembragt en Improvisationsskuespilkunst, som blot kunde nævnes ved Siden af Italienernes. Ikke desto mindre indrømme de ledende Skuespillere selv, at det ofte kun saa sort ud med deres Kunst. Den var saa vanskelig og krævede saa absolut fødte Talenter, at det mangen Gang skortede paa tilstrækkelig begavede Udøvere. De tarveligere Udrustede maatte da hjælpe sig med deres traditionsmæssige og udenadlærte Repertorio, alle disse Tirader, Monologer og indstuderede Fif, som med et Fællesord kaldtes *Robe generiche, lieux communs,* men dermed var den hele Charme borte. »Denne Maade at føre Dialog paa duer ikke,« siger Riccoboni, »thi det hænder ofte, at man anbringer sine smukke Sætninger saa ubelejligt, at de slet ikke falde sammen med det, Skuespilleren lige har sagt, men bliver til hel udenoms Snak. Denne Ubehagelighed medfører en anden: den Skuespiller, som ikke kan andet end hvad han har lært udenad og som ofte ikke forstaar, hvad han selv siger, naar han, efter en Scene, hvor han har udfoldet de skønneste Tanker, som han har sin Digter og ikke sin Fantasi at takke for, og hvor han har rørt Tilskuerne ved den laante Glans, naar han, siger jeg, har forladt sin Elskede eller sin Ven og er nødt til at improvisere med sin Tjener, hvis Lazzi og Theaterspil *[jeu de théâtre]* kræve, at han svarer improvisorisk derpaa, og han saa ikke kan anvende sine almindelige Tirader *[lieux communs]*, saa staar han der saa forbløffet, at han aabenbarer sig som den, han er; og denne samme Skuespiller, som i den foregaaende Scene havde tilvendt sig Publikums Opmærksomhed ved sin ædle og pragtfulde Tale, bruger nu saa platte Udtryk og taler et saa simpelt Sprog, at han bliver utaalelig for det samme Publikum, som et Øjeblik før skænkede ham sit Bifald. Se, det er den gale Side ved den italienske Improvisationskomedie,

en Fejl, som i de fyrretyve Aar, jeg har kendt Theatret, bestandig har været tilstede.«[1])

Man maa tro paa, at, trods det meget haandværksmæssige, trods de Mangler, som maatte bryde frem, naar Fremstillingen ikke faldt i Hænderne paa virkelige Talenter, trods de hyppigt aandsforladte Scenarier, maa denne Genre have haft en særegen Charme, en ganske egen fantastisk, æventyrlig Kolorit. Man nødes til at tro derpaa, naar man ser den uhyre Udbredelse, som Commedia dell' Arten fik ikke blot i Italien,

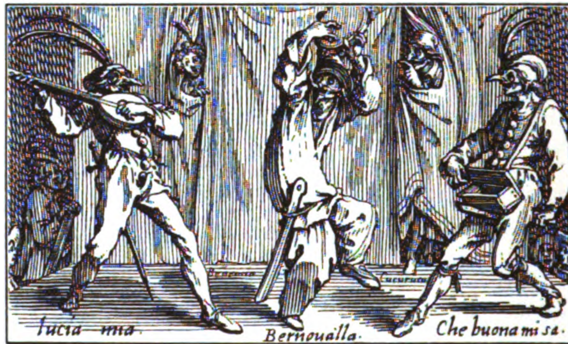



**Fig. 19. Italienske Masker (efter Callot).**

men overalt i det civiliserede Europa. I Frankrig, i Spanien, i Østrig, i Tyskland, i England, hele Europa over, flagrede den spraglede Sommerfugl rundt, sugede Blomsterstøv ved Hofferne og solede sine brogede Vinger i Kongers og Kejseres Gunst.

Og vi fatte noget af Fortryllelsen, naar vi se *Jacques Callots* geniale Tegninger, som disse Skuespillere have inspireret, naar vi læse *Carlo Gozzis* Memoirer, gjennemblade *Maurice Sands* store Illustrationsværk eller *E. T. A. Hoffmanns* barokke »Fan-

[1]) Riccoboni, a. St., I, 63 f.

tasiestücke«, Værker, som alle hver paa sin Maade have været undergivne de italienske Maskers sælsomme Trolddom.

Trolddommen bestod maaske, ved Siden af de sære og uvirkelige Kostymer, for en Del deri, at »Kunstkomedien« var et, bevidst eller ubevidst, Forsøg paa at løsne Skuespilkunsten fra alle Baand, paa at dyrke den rent, som en uafhængig Kunst, der havde nok i sig selv, og da Forsøget delvis lykkedes, maatte det dobbelt forbavse og fange paa en Tid, hvor Skuespilkunst hidtil kun havde været kendt som en ufuldkommen Dilettantisme.

For Skuespilkunstens Historie betyder da den italienske *Commedia dell' Arte* overmaade meget. Den indvarsler i Virkeligheden en ny Æra og jeg tror, at den Indflydelse, den har haft rundt om i de civiliserede Lande, hidtil ikke har været ret vurderet. Vi skulle i det følgende se lidt nøjere paa det kunstneriske Indhold i den og forsøge at følge den lidt paa Vej paa nogle af dens mange Strejftog.

---

## II.

*Karaktertegning og Intrige i Commedia dell' Arte. Det obskøne Element. De alvorlige Sujetter. »Don Juan« som Improvisationskomedie. De staaende Maskefigurer. Pantalone, Doktoren og Capitanoen. Pedrolino og Arlecchino. Pulcinella. De umaskerede Typer. Elskeren, Elskerinden og Pigen.*

Saaledes som vi kende den italienske Kunstkomedie, det vil sige fra 16de Aarh. og opefter, er dens Indhold væsenlig baseret paa *Intrige* og *komisk Situation.* Intrigen er altid den gammelkjendte Kærlighedsintrige: to unge, der elske hinanden, Fædrene, der lægge dem Hindringer i Vejen, og Tjenerne, der hjælpe dem ved allehaande indviklede Paafund. Den impro-

viserede Komedie laante dette Indhold fra den samtidige skrevne, der atter havde det fra *Plautus* og *Terents.* Fra samme Kilde hentedes de idelige Gjenkendelsesscener, som i i sidste Akt paa en nem Maade løste den haardt strammede Knude: Sønnen, der i sin spæde Barndom er bleven røvet af »Tyrkerne«, som har tilbragt sin Ungdom i Slaveri, men ved en forunderlig Skæbnens Tilskikkelse er sluppet bort og som endelig gjenfinder sit fædrene Hjem; den unge Pige, der ved et Skibbrud er kommen bort fra sine Forældre og som lever ukjendt og i yderste Armod i den samme By, hvortil hendes sørgende, men velhavende Fader ved et Tilfælde kommer og gjenkjender den begrædte og højtelskede Datter paa et Halsbaand, som end ikke den mest tvingende Nød har kunnet beslutte hende til at skille sig af med.

De intrigespindende Tjenere og Piger, der følge deres Herskab saa trofast som Skygger, ere direkte Descendenter fra den græske og romerske Slave og kødelige Sødskendebørn til vore gode Bekendte *Henrik* og *Pernille* hos Holberg. Ogsaa de gamle Fædre, de elskende Par, Capitanoen eller den skrydende Krigsmand, Koblersken eller den partismeddende Enke, Snyltegæsten have deres Forbilleder i den gamle klassiske Komedie og gaa igjen i det syttende og attende Aarhundredes skrevne Komedier. Baade hos Molière og hos Holberg, foruden hos mange andre anden og tredje Rangs Forfattere, finde vi de fuldstændige Formler paa en italiensk Commedia dell' Arte. Stykker som »Le dépit amoureux«, »Scapins Skalkestykker«, »Den Gjerrige« eller »Henrik og Pernille«, »Kilderejsen«, »Maskeraden«, »Pernilles korte Frøkenstand« vilde, skrevne som et gammelt Scenario og med italienske Navne, ikke være til at skælne fra et ægte Kanevas.[1])

[1]) Til Oplysning meddeles i et Appendix en ordret Oversættelse af et ægte Scenario. Det findes paa italiensk i de af *Bartoli* udgivne *Scenari inediti della Commedia dell' Arte.* Firenze 1880.

Paa Karaktertegning lægges overhovedet ingen Vægt. De samme Figurer optræde i alle Stykker, om end med forskjellige Navne, og ud over saa primitive Ting, som at den ene er gammel og latterlig, den anden ung og forelsket, den ene dum, den anden fiffig og lignende helt almene Ting, er det ikke muligt at læse sig til nogen Karakteristik eller noget individuelt Træk i Scenarierne. Men dermed skal dog ikke være sagt, at de ikke karakteriseredes paa Scenen. Vi maa just tro, at Skuespillerne betragtede det som deres Opgaver at udstyre deres Figurer med saa mange individuelle og fra Naturen hentede Træk som muligt. *Riccoboni* har foruden den ovenfor citerede »det italienske Theaters Historie« ogsaa skrevet en versificeret Vejledning for Skuespillere, i hvilken han bestandig foreholder disse at lade *Sandhed* og *Natur* være dem det første.[1])

Ganske vist var det sikkert nok kun en relativ Individualisering, som Kunstkomedianterne farvede deres Figurer med. De samme Skuespillere spillede næsten bestandig det samme Rollefag. En Harlekin-, Pantalone- eller Dottore-Spiller spillede som oftest ikke andet end denne ene Figur sit hele Liv og identificerede sig næsten ganske med denne, saaledes at han endog hyppig kun kjendtes under sit Theaternavn; men dette udelukkede ikke, at han kunde give sin Pantalone

---

1)
La principale, e neccessaria parte
Dell Comico è di far chiaro vedere
Che da la Verità non si disparte.
Cosi facendo, quasi persuadere
Potrai che non sia falso quel che è finto.
. . .
Il naturale ogn'ora ci dispensa
Quel chiaro lume, che buon senso ha nome,
Che è buono in Casa, in Piazza, in Scena, a Mensa.
. . .

Luigi Riccoboni: Dell' Arte Rappresentativa, Capitoli sei. — London 1728, Side 17 og 46.

eller sin Harlekin et Særpræg, hentet fra Naturen, som skilte den ganske fra alle tidligere Harlekiner eller Pantaloner og som trods det hele stereotype Maskeudstyr gjorde den til noget levende og særegent.

Saaledes ogsaa med *Situationerne*. Ogsaa disse vendte tilbage fra ét Stykke til et andet, med ubetydelige Forandringer, men dog bestandig de samme, de samme Forvekslinger, de samme Pryglescener, de samme Natscener, hvor Personerne i Mørket tage fejl af hinanden, de samme Misforstaaelser, hvor Fader og Søn begge er Friere til samme Pige og hver taler ud fra sit Synspunkt[1]) o. s. v. Vi have talt om de Lazzi, som anvendtes i Komedierne, men desforuden fandtes en hel Mængde saadanne stadig tilbagevendende Situationer, som uden at betragtes som Lazzi, idet de hørte til Handlingen og var bestemt angivne i Scenariet, havde et hævdvundet Krav paa at vække Latter.

Til de Midler, som altid var sikre paa at skaffe Munterhed tilveje, hørte ogsaa de *obskøne* Situationer. Vi have set, at Middelalderen var alt andet end snærpet i sit Komediespil; men det maa siges, at Kunstkomedien ikke gav den synderlig efter. Allerede det Lazzo, som omtaltes i forrige Kapitel, Omskærelseslazzoet, giver et Fingerpeg i denne Retning. Men de fleste af de ældste Scenarier — de skrevne, literære Komedier ere iøvrigt ikke anderledes — ere for en stor Del ligefrem baserede paa lascive og tvetydige eller hyppigt ogsaa ganske utvetydige Scener og Situationer, ja det gik saa vidt, at man end ikke veg tilbage for at lade Kvinderne — thi de professionelle Skuespillere havde indført at lade Damerollerne spille af Kvinder — optræde fuldkommen nøgne, alene for at opnaa en Latter- eller Pirringseffekt. Vi vide dette fra de Enkelte, som ivrede mod den Art Overskridelser af det Sømmelige; Flertallet

---

1) Den Art Scener kaldtes *Scene equivoche*. Sml. Appendix.

fandt det nemlig ganske i sin Orden. En af Ivrerne, *Domenico Ottonelli,* fortæller saaledes, at »i et offentligt Theater fremstillede Skuespillerne et uanstændigt Forsøg af en fræk Elsker, som bestræbte sig for at bryde ind hos den attraaede Kvinde, hvilken saa lod sig glide ud af et Vindue og flygtede nøgen, idet hun søgte at dække sig med et stort, hvidt Linklæde; men i Virkeligheden lykkedes det hende ikke at dække sig og hun stod der som en nøgen og skamløs Ting.«[1]) Et andet Sted fortæller han, hvorledes i en Komedie en Kvinde, der skulde forestille gal, optraadte halvt afklædt og i gjennemsigtige Klæder.

En anden Skribent[2]) siger: »Hvem iblandt de Gamle vilde have vovet at fremstille en ganske nøgen Europa paa Scenen? naar vilde man i gamle Dage have taalt, at en Kvinde kom frem paa Skuepladsen og under sine Klæder holdt skjult en Mand?[3]) og dog ere alle disse Uanstændigheder set i disse sidste Aar paa Scenerne i Florents.« Den berømte Skuespiller *Nicolo Barbieri,* Skaberen af Beltrame-Figuren, til hvilken vi senere skulle komme tilbage, erkjender det samme, og han var dog selv Part i Sagen. Han fortæller, hvorledes saadanne Lejligheder, som at en Mand eller Kvinde blev reddet fra et Skibbrud eller ud af en Ildebrand, gav Anledning til, at man fremstillede dem enten helt nøgne eller i forrevne og ganske gjennemsigtige Klæder.

Undertiden kunde dog ogsaa Uanstændighederne blive

---

[1]) *Ottonelli: Della Christiana Moderatione del Theatro.* Fiorenza 1646, I, 37. Cit. af Bartoli, a. V. XC, Note 3.

[2]) *Trattato contro alle Commedie lascive,* et Manuskript fra 17de Aarh., ligeledes cit. af Bartoli. Forfatteren tager i øvrigt fejl, naar han vil fremhæve Oldtiden paa sin egen Tids Bekostning. Thi Anstændighed var just ikke Kjendemærket for den gamle Komedie og de romerske Mimer yndede netop at fremvise nøgne Kvinder. Sml. »Oldtidens Skuespilkunst« S. 228 f.

[3]) Sml. Fig. 20. Den omtalte Spas har vistnok været et yndet Theaterspil hos Italienerne.

Publikum for brogede. Den ovennævnte Ottonelli beretter, at han i Aaret 1635 var i Theatret og der blev der »af en Skuespiller, for at faa Publikum ret anseligt til at le, gjort en saa usømmelig Gestus, at alle, og mellem alle ogsaa de mest letsindige, skammede sig i den Grad, at de paa en Gang slog Øjnene mod Jorden.« En anden Gang gik det endog saa



Fig. 20. De tre smaa Scaramoucher.

vidt, at en Skuespiller i Palermo blev dømt til Galejerne for sin obskøne Optræden.

Man kan imidlertid være vis paa, at de Ting, som disse Skuespillere have fremstillet, maa have været utrolig slemme, thi som oftest tog man det ikke saa nøje, og alle Slags Dristigheder, navnlig i kønslig Retning, syntes ligefrem at være et uundværligt Krydderi for Skuespillet, i alt Fald for det komiske. Den Tidsalder, der kunde læse Boccaccios og

og den ellers saa dydige Dronning Marguerites Noveller, Brantômes »galante Damer« og Aretinos Komedier, tog saavist ingen Skade af de Løjer, som Kunstkomedianterne under deres Masker fandt paa. I øvrigt synes dog 17de og 18de Aarhundrede at have bragt nogen Bedring ind i den altfor frie Tone og *Nicolo Barbieri* dadler udtrykkelig sine Forgængere for deres Lascivitet[1]) og hævder, at hans Tids Skuespillere ere fri for den Art Usømmeligheder. Helt Ret har han dog næppe i sin Paastand; men de fine Truper, som spillede for Ludvig den 14de og hans Hof, for Kejser Mathias og andre saadanne højfornemme Personer, gjorde sig vel nok fri for de værste Platituder, hvorimod man sikkert kan gaa ud fra, at disse holdt sig i Live ved de smaa folkelige Trupper, som drog Italiens Smaabyer rundt.

Den ældste Samling af Scenarier, som vi overhovedet kjende, er den, som Theaterdirektøren *Flaminio Scala*, kjendt under Theaternavnet *Flavio*, i Aaret 1611 udgav i Venedig.[2]) Denne Samling, bestaaende af halvtredsindstyve Stykker, omfatter, som allerede Titlen viser, ikke blot Komedier, men ogsaa Pastoraler og Tragedier. Improvisationskomedien indskrænkede sig da i Virkeligheden heller ikke til den lettere Intrigekomedie med de faste Typer, men bandt ogsaa an med mere ophøjede Emner. Rigtignok er Lystspillet i Scalas Samling i afgjort Majoritet; af de halvtredsindstyve Stykker ere de fyrre treakts Komedier, kun ét betegnes som Tragedie *(la Forsennata Principessa, tragedia)* og Resten kaldes *opera regia*

---

[1]) En stor Mængde af de af *Callot* fremstillede Maskefigurer ere Phallophorer (se Fig. 18 og 19) og det ikke alene de, som maa antages at forestille Ekvilibrister og Markedsgøglere, men ogsaa en Del af de Masker, som øjensynligt ere Skuespillertyper, saaledes navnlig Gammelmandsmaskerne.

[2]) *Il teatro delle favole rappresentative overo la ricreatione comica, boscareccia e tragica, divisa in cinquanta giornate composte da Flaminio Scala detto Flavia comico* [comico betyder ikke Komiker, men i al Almindelighed Skuespiller] *del sereniss. sig. duca di Mantoua. In Venetia. Appresso Gio.-Batt. Pulciani. 1611.*

eller *reale* ɔ: kongeligt Arbejde eller Værk, *opera heroica* ɔ: heroisk Arbejde og *opera mista* ɔ: Blandingsarbejde, hvor den komiske og tragiske Genre er blandet.

Disse Scenarier med »ophøjede« Emner var det mærkeligste Sammensurium af urimelige Tildragelser, som tillagdes historiske Personer, Trolderi og svulstig Pathos, Harlekinader




Fig. 21. Scene af et italiensk Tryllespil.[1])

og Maskinmesterkunst. De almindelige Commedia dell' arte-Figurer var blandet sammen med mythologiske eller historiske Navne paa den pudsigste Maade og Begivenhederne foregik i de æventyrligste Lande. Man gjorde Bekjendtskab med en ægyptisk Kongedatter ved Navn *Isabella*, og Kongen af Lake-

[1]) *La Baguette de Vulcain* af Regnard og Dufresny, opført første Gang 10. Januar 1693. Herhjemme gjorde det i Midten af forrige Aarhundrede megen Lykke under Navnet »*Vulcani Kiæp*«.

dæmonien, *Orestes*, eller Kongen af Athen, *Oronte* havde i deres Tjeneste Folk som *Burattino*, *Pedrolino* og *Arlecchino*. Skibbrud, Søslag, Ildebrande, Dyreforvandlinger og alskens ildsprudende Magi vekslede med rørende Elskovsscener og komiske Lazzi, og den hele Blanding indvarslede Æraen for den senere »Trylleopera« for den tyske »Haupt- und Staatsaction« og for vort moderne Udstyrsfeeri.

Undertiden valgte man dog fornuftigere Emner og alle Scenarier var ikke saa slette som Flaminio Scalas, der ogsaa lastes stærkt af andre italienske Skuespillere og Dramatikere [1]). Man lod sig for Exempel paavirke af det samtidige spanske Drama, der just nu stod i fuldt Flor, eller tog direkte Indholdet af Spaniernes Stykker og lavede Scenarier derefter. Saaledes gik det til, at *Don Juan-Sujetet* blev spillet som Improvisationskomedie. *Il Convitato di pietra* (»Stengæsten«) hørte til de italienske »Kunstkomikeres« bedste Sukces'er og var en Efterligning af *Gabriele Tellez* [2]) spanske Original. Det oprindelige Scenario existerer ikke, men den berømte Harlekin, *Domenico Biancolelli*, som spillede Don Juans Tjener, efterlod sig en Del Optegnelser, efter hvilke man paa en meget plausibel Maade har rekonstrueret det italienske Kanevas. Denne Rekonstruktion [3]) har det sin store Interesse at læse, fordi man gjennem Behandlingen af det kjendte Stof kan lære at vurdere disse Folks Arbejdsmetode.

Dramaet begynder med en Samtale mellem *Kongen* og Don Juans Tjener. [Han kaldtes oprindelig *Trivelino*, senere *Harlekin*, senere atter *Trivelino* efter de forskjellige Fremstillere]. Kongen er oprørt over den unge Adelsmands Udsvævelser.

---

1) »La construction de ses Fables est très-foible, & même j'oserai dire mauvaise, mais surtout la plus grande partie en est très scandaleuse«. — Riccoboni I, 40.

2) Ogsaa kjendt under sit »nom de plume« *Tirso de Molina*. Hans Stykke hed *El burlador de Sevilla*. Don Juan-Typen findes vistnok første Gang i Lope de Vegas *El dinero es quien hace hombre*.

3) Foretaget af Castil-Blaze (»Molière-musicien«). Den meddeles her efter L. Moland: »Molière et la Comédie italienne, p. 192 ff.

»Deres Majestæt maa have lidt Taalmodighed,« siger Harlekin til ham, »unge Mennesker skifte Sæder, naar de blive lidt ældre. Vi maa haabe, at min Herre maa blive fornuftig og sat, naar han faar nogle flere Aar paa Bagen«. Kongen giver sig tilfreds med dette Haab, og, for at give Samtalen en anden Vending, opfordrer han Harlekin til at fortælle sig en eller anden køn Historie. Tjeneren tager en Stol, sætter sig fortroligt ved Siden af Kongen og begynder paa Historien om Dronning Johanna. En pludselig Lyd afbryder Fortællingen og Harlekin flygter.

Sceneforandring. En Gade.

Hyllet i en sort Kappe, med en lang spansk Kaarde, paa Spidsen af hvilken der skinner en Lygte, strakt frem i Luften for sig, kommer *Harlekin* ind og siger: »Hvis alle Knive kun var én Kniv, uh, sikken en Kniv! Hvis alle Træer kun var ét Træ, uh, sikken et Træ! Hvis alle Mænd kun var én Mand, uh, sikken en Mand! Hvis denne store Mand tog denne store Kniv for at hugge til dette store Træ, og han saa gav det et Snit, uh, sikken et Snit!«

Denne mærkelige Indledning staar i ingen som helst Forbindelse med det følgende og minder i saa Henseende ganske om Molières Indledning til hans Version af Emnet, Sganarels bekendte Lovprisning af Snustobak.

Imidlertid kommer *Don Juan*. Harlekin, der i Mørket ikke kjender ham, ryster af Skræk og taber Lygten, som gaar ud. Ved Lyden af Lygtens Fald trækker Don Juan sin Kaarde. Harlekin lægger sig paa Ryggen paa Jorden, holder sin Kaarde lige ret op, med Spidsen i Vejret, saa at hans Modstander bestandig rammer den i sine Udfald og man hører Kaarderne rasle. Dette »Theaterspil« gjorde, naar det blev godt udført, altid megen Lykke. Harlekin slipper endelig sin Kaarde og siger: »Jeg er dræbt«. Don Juan, som nu kjender ham, bliver kjed over at have saaret ham og spørger, om han virkelig er død. »Hvis I virkelig er Don Juan,« svarer Harlekin.

»saa er jeg endnu i Live; men hvis ikke, saa er jeg aldeles død«.

Hertug *Ottavio* og hans Fortrolige *Pantalone* kommer ind og tale om deres Anliggender.

Medens Hertugen og Don Juan udveksler en Del Komplimenter, stiller Harlekin sig ved Siden af Pantalone og gjør en dyb Reverens for ham, hver Gang han vender Hovedet til hans Side. Pantalone gaar over paa den anden Side for at blive fri for den megen Høflighed. Harlekin følger efter ham og begynder det samme Lazzo. Han bruger sin Kappe til at gjøre Faneøvelser med. Da han under dette kommer henimod Pantalone igjen, giver han ham et Puf i Maven, han falder omkuld, Harlekin falder med ham. De rejse sig. Harlekin pudser Næsen i Pantalones Lommetørklæde; denne ser det og slaar den uforskammede Tjener; Harlekin slaar igjen.

Imidlertid har *Ottavio* fortalt *Don Juan*, at han snart skal ægte sin højtelskede Donna Anna; han skal besøge hende endnu den samme Aften. Da Don Juan hører dette, foreslaar han Ottavio at bytte Kappe med ham; han skal ud paa Æventyr, siger han; Ottavio samtykker. Harlekin bytter Kappe med Pantalone.

Da Don Juan er blevet ene med Harlekin, betror han denne, at han kun har byttet Kappe med Ottavio for at kunne skuffe Donna Anna. Harlekin vil faa ham fra denne Plan og minder ham om Himlens Vrede. Don Juan svarer ham med en Lussing og befaler ham at følge med.

Efter nogle Scener sætter Don Juan Harlekin paa Post udenfor *Kommandantens* Hus og gaar selv ind for at træffe dennes Datter, Donna Anna. Don Juan kommer flygtende ud igjen, den gamle Kommandant forfølger ham med blottet Kaarde, de slaas paa Scenen. Kommandanten bliver saaret og dør efter i nogen Tid at have kæmpet med Døden. Harlekin

Lazzi af Rædsel; han vil løbe sin Vej, falder over Kommandantens Lig, rejser sig og flygter.

*Donna Anna* kommer for at forlange Hævn af Kongen. Der bliver udlovet titusende Daler og Benaadning for fire Røvere til den, som kan opdage Morderen.

*Harlekin* gjør sine Betænkninger over denne Belønning. Don Juan, som ikke stoler paa ham, trækker sin Kaarde og truer med at dræbe ham, hvis han understaar sig til at tale. Harlekin sværger ham ubrødelig Tavshed. »Men hvis Du nu blev lagt paa Pinebænken?« — »Intet kan rokke mig«. — »Det skal vi faa at se«. Don Juan giver sig nu til at tale som en Barigello, en Sbirreanfører, og lader som han vil lade Tjeneren underkaste et pinligt Forhør; Harlekin bekjender øjeblikkeligt. Don Juan bliver rasende, fordobler sine Trusler og vil skifte Klæder med Harlekin for at være mere sikker. Denne vil ikke, strider imod og løber sin Vej.

*Pantalone*, som er overbevist om, at Harlekin kjender Kommandantens Morder, frister ham stærkt med den Belønning, som er udsat for Angiveren. »Naar jeg bare var sikker paa Belønningen,« siger Harlekin, »saa skulde jeg nævne ham«. Efter forskjellige Løjer holder han dog fast ved, at han ikke ved, hvem det er. »Men,« siger Pantalone, »forestil Dig nu, at jeg er Kongen og at jeg forhører Dig. — Goddag, Harlekin«. — »Tjener, Deres Majestæt«. — »Ved Du, hvem der er Morderen?« — »Ja, Deres Majestæt«. — »Sig da, hvem det er, saa skal Du faa den lovede Sum og Benaadning for fire af dine gode Venner«. — Harlekin tager Ordet og siger: »Det er . . . det er . . . det er Pantalone«. — »Gaa Fanden i Vold, Din frække Løgner!« — »Kan Du ikke se, at det er et fiffigt Middel til at lade Dig tjene fem Tusinde Rigsdaler? Jeg angiver Dig til Kongen, jeg anklager Dig for at have dræbt Kommandanten, jeg faar de ti Tusinde Daler, og saa deler vi«.

Sbirrerne ere paa Jagt efter Don Juan; de tilbyde hans Tjener en Pung, for at han skal røbe det Tilholdssted, hvor hans Herre har skjult sig. Harlekin tager Pungen og giver dem forkerte Anvisninger.

Anden Akt.

Man ser en ung Pige, *Rosalba*, i Færd med at fiske ved Strandbredden. *Don Juan* kommer svømmende; Rosalba rækker den Skibbrudne sin Haand for at hjælpe ham op af Vandet. Nu viser Harlekin sig, staaende i en Tønde med sin Lygte højt i Vejret, ude i Bølgerne [1]). Han lander, gjør et Luftspring og falder ned paa den faste Skueplads uden for Tønden. Han vrider sin Skjorte og raaber: »Giv mig noget Vin, Vin, Vin! nu har jeg faaet nok af Vand«. Han takker Neptun for sin Frelse. I det samme falder hans Blik paa Don Juan, der ligger besvimet i den smukke Bondepiges Arme, og han siger: »Hvis jeg atter kommer i Havsnød, saa vilde jeg nok ønske at blive frelst i saadan en Havn«. Omkring Livet har han et Svømmebælte af oppustede Svineblærer; han falder paa — Ryggen, saa at en af Blærerne springer. »Saa,« siger han, »nu skyder vi med Kanoner af Glæde over vores Frelse«.

*Don Juan* søger at forføre den smukke *Rosalba*. Tilsidst siger han: »Hvis jeg ikke rækker Dig min Haand som Ægtefælle, saa gid jeg maa blive dræbt af en — af en Stenmand, ikke sandt, Harlekin?« Han og den unge Pige gaa derpaa. Harlekin ser efter dem og siger: »Stakkels Pige! jeg ynker Dig, at Du tror paa min Herres Løfter. Han er saa udsvævende, at hvis han nogensinde kommer i Helvede, hvad han jo nok gjør, saa vil han prøve paa at forføre Proserpina.

---

[1]) Dette og andre Træk gjenfindes i den italienske Pantomine, som Casorti indførte hos os. Jeg erindrer i min Barndom at have set *Pierrot* ganske i samme Situation; blot havde han i Stedet for Lygten en Puster, med hvilken han bragte Vind i et diminutivt Sejl, som var anbragt paa Tønden.

Hvis han var blevet længere i Havet, saa vilde han have begyndt at gjøre Kur til Hvalfiskene«.

Don Juan kommer tilbage til Skoven med Fiskerpigen, som siger til ham: »I har lovet at gifte Jer med mig og jeg stoler paa, at I vil holde Ord.« — »Det kan ikke lade sig gjøre,« svarer Don Juan. »Spørg min Fortrolige, det er en skikkelig Mand, han vil sige Jer mine Grunde«. Dermed gaar han. Rosalba er fortvivlet. For at trøste hende viser Harlekin hende Listen paa alle dem, der ere i samme Stilling som hun. Det er en lang Pergamentrulle, som han slynger midt ud iblandt Publikum, mens han selv holder i den ene Ende af den, og siger: »Vær saa god, mine Herrer, at se den efter. Pas paa, om de ikke tilfældigt skulde finde Deres Kones eller en af Deres Slægtninges Navn paa den«. Derpaa føjer han Rosalbas Navn til, nederst paa Listen og den unge Pige styrter sig i Fortvivlelse i Havet.

En Skare Bønderfolk i Højtidsdragt komme dansende ind. En ung *Bonde* og en *Bondepige* ere forelskede i hinanden, men lade uophørligt som om de var i Strid, for at lokke deres Tante til netop at tvinge dem til at gifte sig med hinanden. Deres List lykkes og netop som Bryllupet skal fejres, komme Don Juan og Harlekin til og blande sig i Samtalen og i Dansen. Don Juan siger til Brudgommen: »Maa jeg ønske Jer til Lykke, Signor Cornelio [1])«. — »Det er ikke mit Navn,« svarer Bonden. »Saa bliver det det nok snart,« er Don Juans spøgende Tilsagn. Han bortfører virkelig Bruden. Harlekin forsvinder med den Pige, han har valgt sig og følger sin Herre.

Sceneforandring. Man ser Kommandantens Grav, et prægtigt Mausolæum. Don Juan læser Indskriften, som er hugget ud paa Fodstykket. Han lader som om han bliver bange for det straffende Lyn, hvormed han heri trues. Harlekin vil

[1]) *Corno* betyder Horn.

ogsaa læse og skælver af Frygt for at faa sin Part af Straffen. Han dadler sin Herre for hans Opførsel; Don Juan lader som om han angrer; han giver sig til at bede, suffleret af Harlekin, men ender med at give denne et Spark og spotte Kommandantens Statue. Tilsidst befaler han Tjeneren at gaa hen og bede Statuen til Aften hos ham. Harlekin gjør det og ler af den latterlige Ordre, men kommer rædselslagen tilbage, for Statuen har nikket med Hovedet og altsaa taget imod Indbydelsen. Don Juan tror ikke paa det, gaar selv hen og gentager Indbydelsen og bliver forfærdet, da Statuen ikke blot nikker, men endog siger et tydeligt »Ja«.

Tredje Akt.

Harlekin gjør atter sin Herre moralske Forestillinger og fylder ham med belærende Fabler, hvoraf en er hentet fra hans Læsning i Homer og findes i dennes Afhandling »Til Forebyggelse af at Frøerne forkøle sig«. Denne sidste synes at gjøre Indtryk paa Don Juan, Bedescenen gjentages og ender som før med et Spark til Harlekin, hvorpaa Don Juan giver ham Ordre til straks at servere Aftensmaden. Dette sker og Don Juan sætter sig til at spise. Men nu begynder en Række Lazzi, som vel næppe kan tænkes udførte alle paa én Aften, men som Harlekinfremstilleren havde at vælge imellem. Først finder han paa at komme styrtende og melde, at der er Ild i Køkkenet. Alle løbe derned for at slukke og imidlertid sætter Harlekin sig roligt til Bords og giver sig til at spise af alle Kræfter, indtil Don Juan kommer tilbage. Nu giver han sig til at mede en stegt Høne med en Fiskekrog. En af de andre Tjenere opdager det og snapper den fra ham. Harlekin giver en tredje Tjener, som intet har gjort, paa Øret. Han løber til Skænkebordet, tager en Tallerken, tørrer den af paa sin Bag og byder sin Herre den. Han laver Saladen til paa den Maade, at han først kommer en hel Pot Vineddike i den, saa fire Saltkar, Masser af Sennep, derpaa helder han Olien fra en

Lampe i den, endelig Lampen selv og rører det hele rundt med sin Briks og sine Fødder.

Nu banker det paa Døren. En Tjener løber ud, men kommer rædselslagen tilbage og vælter Harlekin. Denne tager en stegt Høne i den ene Haand og en Lysestage i den anden og gaar ud for at se, hvem det er. Ude af sig selv kommer han tilbage og vælter fire Tjenere. Han kan næsten ikke tale af Skræk og antyder, at det er den Mand, der gjorde saadan (han nikker med Hovedet), som er der.

Don Juan tager en Lysestage paa Bordet og gaar ud for at modtage sin Gæst. Harlekin skjuler sig. Don Juan fører Statuen ind i Salen med mange Komplimenter: »Havde jeg kunnet tro, at Du var kommet for at spise hos mig, min Gæst! saa vilde jeg have plyndret Sevilla for Brød, Arkadien for Kød, Sicilien for Fisk, Phønicien for Fugle, Neapel for Frugter, Spanien for Guld, England for Sølv, Babylon for Tæpper, Bologna for Silke, Flandern for Ærter og Arabien for Parfymer for at kunne byde Dig et Bord, som var prægtigt nok og værdigt til Din høje Stilling. Men tag nu imod det, jeg kan byde Dig af et godt Hjærte og en gavmild Haand«.

Harlekin er nødt til at komme frem fra sit Skjulested for at synge og drikke en Skaal for en af Don Juans Favoriter. Hans Herre hvisker til ham, at han skal nævne Donna Anna, Kommandantens Datter. Harlekin fylder sit Glas og gjør det. Statuen svarer med at bøje Hovedet. Harlekin gjør af Skræk et Luftspring med det fulde Glas i Haanden[1]).

Fjerde Akt.

Kommandantens Gravkammer. Alt er mørkt og uhyggeligt. Don Juan, hvem Statuen har indbudt til ogsaa at komme og spise med sig, kommer med Harlekin. Denne ser sig om og siger: »Man skulde tro, at Vaskerkonen her i Huset var

[1]) Sml. S. 208.

død; for her ser meget sort ud«. Statuen betyder Don Juan, at han skal sætte sig ved det dækkede Bord og tage for sig af Retterne. Don Juan faar fat paa en Slange i et Fad og siger: »Jeg spiser, om Du saa satte alle Helvedes Slanger for mig!« Nu høres skumle Gravsange bag Scenen, Statuen rejser sig, Tordenen buldrer, Jorden aabner sig, Helvedes Flammer slaa op og Stenmanden slæber den ugudelige Forfører til det gabende Svælg, hvori han forsvinder. Harlekin raaber fortvivlet efter ham: »Min Løn! skal jeg være nødt til at sende Fogden til Helvede for at faa min Løn betalt?« Endelig kommer Kongen, og Harlekin kaster sig for hans Fødder med de Ord: »O Konge! I ved, at min Herre er gaaet til Helvede, hvor I andre store Herrer ogsaa en Gang kommer. Tænk altsaa paa det, som her er gaaet for sig«.

Sidste Afdeling viste Don Juan i Helvede, hvor han pines og angrer. Denne Del af Stykket var paa skrevne Vers, medens alt det øvrige improviseredes paa Prosa. Slutningen lyder paa italiensk helt pathetisk. Det er Don Juan, som søger at formilde de onde Aander og spørger dem, naar der hans Lidelser vil faa Ende og Aanderne svare ham i Kor: »Aldrig!«

DON JUAN.

*Placatevi d'Averno*
*Tormentatori eterni!*
*E dite per pietade*
*Quando terminaran questi miei guai.*

CORO.

Mai! [1])

Vi skulle ikke her gaa nærmere ind paa Don Juan-Motivets Historie. Molières Komedie og Mozarts Opera, de to

---

[1]) *Don Juan:* Vær forsonlige, I Underverdenens evige Bødler, og sig mig for Barmhjærtigheds Skyld, naar ville disse mine Pinsler faa Ende? *Kor:* Aldrig!

Behandlinger, som have gjort Emnet verdensberømt, ere kjendte af Alle. Men desforuden findes talrige Versioner paa italiensk, paa fransk og paa tysk, og Stykket er opført som Tragedie, som Komedie, som Opera og som Pantomine. For os har det i denne Forbindelse væsenlig Interesse, fordi det viser os, hvorledes Masketypen *Harlekin* (eller *Trivelino*) og hans Lazzi næsten helt tager Magten fra den egentlige Handling, saaledes at denne kun bliver en Ramme om Skuespillerens Paafund. Og dette er i Virkeligheden konsekvent; thi Kunstkomedien maatte i Følge Sagens Natur bygge sine Virkninger ikke paa Emnets Originalitet eller paa en komisk- eller tragisk-gribende Handling, men saa godt som udelukkende paa sine Typers, sine Maskers Spil. Emnerne, Scenarierne, var for den kun Midler til bestandig at sætte de én Gang yndede Figurer i nyt Relief.

Det er paa Tiden at se lidt nærmere paa, hvilke disse staaende Typer var og hvorledes de fremstilledes.

Grundpillerne for Komedien, ikke just Hovedpersonerne, heller ikke netop de mest straalende eller de morsomste af Figurerne, men de uundværlige Støtter, de, som gærne stod øverst paa Personlisten, var *Fædrene*, de gamle Mænd. Højest blandt disse og med stærkest Berømmelses-Glorie om sit for det meste ogsaa paa anden Maade smykkede Hoved staar *Pantalone*. Han stammer fra Venedig, taler i venetiansk Mundart og gaar klædt som en venetiansk Købmand. Af Karakter er han et skikkeligt Vrøvlehoved, godtroende og lidt taabelig, ret *un buon diavolo*, hvis Bestemmelse i Komedien er bestandig at tages ved Næsen af Søn, Datter, Tjener, Pige, kort sagt af alle, med hvem han kommer i Berøring. Han er den stadige Skive for den komiske Tjeners Vittigheder og kaade Lazzi, og skønt de gjøre ham rasende i Øjeblikket, ender han dog som oftest med at give sin Tilgivelse for alle de Puds, som er spillet ham. Iøvrigt har han ogsaa selv sine Laster; han holder meget af at gaa paa Værtshus og er trods sin Alder en

stor Pigejæger, hvad der bestandig bringer ham i latterlige Situationer, ikke mindst naar han optræder som sin egen Søns Rival. Hans *scene amorose* ere altid en yndet komisk Effekt. Hyppigt er han Enkemand og gaar da stadig paa Frierfødder. Har han en Kone, sørger hun for at tage rigelig Revanche for hans Excesser.

Han stammer i direkte Linje ned fra den romerske Komedies gamle Mand *(senex)* og baade de Molièreske og Holbergske Fædre (Oronte, Géronte, Jeronimus, Leonard) ere i nært Slægtskab med ham.



Fig. 22. Pantalone (efter Riccoboni).

Hvad hans ydre Habitus angaar, da har han det mere for sig selv. Mest karakteristisk ere de lange Bukser, som have faaet Navn efter ham (se Fig. 22). Disse, saavel som den korte Trøje, ere af rødt Klæde. Den store Ærmekappe derimod, en Art Slaabrok, som de venetianske Købmænd brugte i deres Butiker, er sort. Paa Fødderne har han gule Saffianstøfler og paa det graa, strittende Haar en rød Kalot. Overansigtet er dækket af en Halvmaske, mørkebrun af Farve, og han bærer, ogsaa helt op i 18de Aarhundrede, hvor det var gaaet af Mode at have Skæg, et stort, tilspidset Hageskæg og opstrøgne Mustacher.

Den hele Dragt er en tro Gjengivelse af den almindelige Købmandsklædning, saaledes som den bares i den venetianske

Renaissance og den undergik vistnok ikke hverken i 16de eller 17de Aarhundrede nogen synderlig Forandring. I Begyndelsen af 18de Aarhundrede forsvandt dog de karakteristiske lange »Pantalons« og erstattedes af posede Knæbukser og lange Strømper[1]) og endelig i Slutningen af 18de og i vor Tid spilles Pantalone i almindelig Cassander- eller Jeronimusdragt med Pudderparyk og uden Skæg[2]).

Navnet Pantalone er dog ikke staaende. I syttende og attende Aarhundrede er det næsten helt forsvundet fra Scenarierne. *Gherardi* har i sit Repertoire ikke en eneste Pantolone, i de af *Bartoli* udgivne Scenarier findes kun to[3]). De almindelige Gammelmandsnavne ere her: *Ubaldo, Pandolfo, Oronte, Geronte, Cassandro* o. fl.

Ogsaa Karakteren veksler noget i Tidens Løb og Pantalone kan endog, ligesom Jeronimus, optræde som en helt værdig Fader, en fornuftig Mand, redelig, men stræng imod sine Børn. Denne Variant er dog sjælden i Commedia dell' Arte'ns første Blomstringstid og det naragtige bibeholdes ogsaa bestandig i Forholdet til de listige Tjenere. Hans Nærighed bliver derimod et Træk af Betydning og mangfoldige ere de komiske Scener, som den giver Anledning til mellem Tjeneren og den Gamle og hvor de overbyde hinanden i snu Kæltringestreger. *Maurice Sand* meddeler forskjellige Episoder, af hvilke en særlig[4]) er af komisk Virkning.

Den findes i et Stykke af Giovanni Bonicelli, hvor Pantalone optræder som Apotheker. Han og hans Ven Doktoren, en lærd Jurist, skændes om, hvilken af deres Beskæftigelser der er den betydningsfuldeste. De kommer tilsidst korporligt

---

1) Sml. Riccoboni II, 310 og Billedet Pl. 4.

2) Sml. Maurice Sand: Masques et Bouffons II, 21 og Cassanderbilledet Pl. 29

3) I »*i Tappeti, ovvero Colafronio geloso*« og i »*il Dottor Bacchetone*«.

4) A. V. II, 16 f.

i Haarene paa hinanden. Men da de er kommen hver for sig, begynde de dog at tænke paa Forsoning.

Doktoren gør det første Skridt og sender sin Tjener Harlekin med to Agerhøns i en Kurv til sin gamle Ven. Pantalone bliver rørt og giver Harlekin en Kvart Dukat i Drikkepenge. Tjeneren overvælder ham med Taksigelser og løber ud, men kommer straks tilbage og fortæller, at han har rendt saa stærkt, at hans Bukser desværre ere revnede.

Pantalone er i flot Lune og giver ham nok en Kvart Dukat med de Ord: »Læg vel Mærke til, min Søn, jeg laaner Dig den ikke, jeg giver Dig den som Din Ejendom«. Harlekin velsigner atter Pantalone, gaar og kommer straks tilbage. Han skylder den Skræder Penge, som skal lappe hans Bukser; og Skræderen er saa gjerrig og haardhjærtet, at han har truet ham med, hvis han ikke betalte ham en halv Dukat, saa vilde han første Gang han mødte ham, tage hans nydelige lille Hat af Hovedet paa ham; og det vilde Hr. Pantalone dog vel ikke finde sig i, at hans gode Ven, Doktorens Tjener skulde lide saadan Forsmædelse?

Pantalone lader sig atter røre, men nu kommer Harlekin for tredje Gang tilbage og beder om Hjælp til at betale sin Moders Syerske med. For Moderen har bestilt sig en Kjole syt, men hun kan ikke betale Sylønnen og nu vil Syersken beholde Kjoletøjet.

Pantalone giver ham den fjerde Kvart Ducat, men erklærer, at denne Gang er det et Laan. Harlekin lover, at han nok skal huske det og gaar nu for Alvor.

Pantalone lukker Kurven op, men i Stedet for Agerhønsene finder han et Gedebukkehoved med begge sine Horn.

Han kalder Harlekin tilbage. »Hør,« siger han, »jeg er virkelig bange for, at jeg er kommen til at give Dig nogle falske Penge. Giv mig alle fire Kvart-Dukater, saa skal jeg veksle Dig dem mod en god Dukat«.

Harlekin, som nok er god til at narre Andre, men ikke har nogen fin Næse, naar det gælder ham selv, giver troskyldig alle Pengene tilbage. Pantalone stikker dem i Lommen, kyler Bukkehovedet efter Harlekin og beder ham tage dette Portræt af sin Fader med sig og forresten vogte sig for nogensinde mere at komme for hans Øjne. —

*Doktoren*, som vi i denne Scene træffe som en Ven af Pantalone, er den anden staaende Gammelmandstype. Han har hjemme i Bologna, Italiens berømteste Universitetsby, hvortil en Mængde Udlændinge strømmede og hvor en Mængde lærde Doctores lod deres Lys skinne. Her var følgelig en rig Høst at gjøre for den komiske Skuespiller og *il Dottore* blev en meget yndet komisk Figur. Af Karakter ligner han for saa vidt Pantalone, som han har Tilbøjelighed for det smukke Køn med endnu mindre Berettigelse end denne, og forsaavidt som han er nærig og lader sig narre ved enhver Lejlighed. Men sit Særpræg faar han ved den lærde Snak, som han i Tide og Utide krammer ud med. Undertiden kan han virkelig noget, og hans Latterlighed bestaar da mest i at han disker op med sin Latin og sine Sententser paa gale Steder og overfor gale Mennesker; men ofte er han helt forvirret og hans Tirader det rene Nonsens, som naar han lader Gratierne overklippe Menneskets Livstraad og Parkerne overvære Venus Toilette. I begge Tilfælde, siger Riccoboni med Rette, maatte den Skuespiller, der spillede Rollen, kunne noget selv. »De første [ɔ: de, som spillede Doktoren som en virkelig Lærd,] var nødsagede til at kunne noget, for ikke at komme til at sige forkerte Ting for Alvor. De andre havde den samme Forpligtelse til at kunne noget; men de maatte desuden have Talent; thi jeg er overbevist om, at der hører mere Begavelse til at anvende en Sentens galt, end til at bruge den i dens rette Betydning. »Forresten,« tilføjer han, »hvad Skuespillerens Kunst angaar, saa er det ikke vanskeligt at spille denne

Rolle; thi den gjør næsten intet paa Scenen, dens Karakter forpligter hverken til at have legemlig Ynde eller Hurtighed i Tanken« [1]).

*Il Dottore* er som oftest Jurist, sjældent Læge, undertiden dog nærmest en Slags »Doktor i det tredje«, en Blanding af Astrolog, Grammatiker, Filosof og Skønaand. Hans Navn er oprindelig *Graziano* og han er gjerne Fader til den ene af Komediens unge Personer. Senere træffes han ogsaa under Navnet *Prudentio, Baloardo*, Messer *Rovina* eller *Hippocrasso*. Dr. *Diaphoirus* i Molières »Indbildt Syge« er en Efterligning af denne Type.



Fig. 23. Doktoren (efter Riccoboni).

Doktor Grazianos Dragt var helt sort med en lang, folderig Kappe, en bred, ustivet hvid Lærredskrave og en stor turbanlignende Baret (se Fig. 23); i Bæltet bar han et hvidt Lommetørklæde samt en krum Kniv, og en sort Halvmaske dækkede Pande og Næse, medens Kinderne var malet stærkt vinrøde [2]). I senere Tider gjordes Figuren mere burlesk og dermed ogsaa Kostymet, der dog holdt sig sort og hvidt; men Baretten erstattedes af en sort Filthat med enorm, overdreven Skygge [3]).

---

1) Riccoboni II, 313.
2) Sml. det kolorerede Billede hos Maurice Sand. II, Pl. 27.
3) Se Billedet »Habit de Docteur moderne«. Riccoboni II, Pl. 6.

Beslægtet med Doktoren er *Pedanten*, som vi kjende saa godt fra den Holbergske Komedie. Denne Figur, der stadig dreves mere og mere ud i det groteske, stammer rimeligvis fra den literære Komedie, men findes dog som en almindelig Type ogsaa i de ældste Scenarier. Derimod er det ganske forkert at føre den tilbage til Pædagogfiguren *Lidus* i Plautus' Bacchides, saaledes som baade Riccoboni [1]) og Klein [2]) gjøre det. Pædagogen er en helt igjennem alvorlig Figur, der ingen Forbindelser har med den latterlige Person, som Pedanten altid er. Den narartige, distræt Lærde, der slaar om sig med latinske Brokker og skolastiske Spidsfindigheder, er meget snarere et Naturstudie fra Renæssancens Tid end de fleste andre Maskefigurer. Universiteterne rundt om frembød vistnok Originaler i Mængde, som kun behøvede at bringes lige paa Scenen for at more.

*Kaptejntypen* derimod *(il Capitano)* kan føres tilbage til den plautinske *Miles gloriosus*, selv om vel næppe Kunstkomediens Skuespillere hentede den direkte fra denne Kilde. *Capitanoen* blev et rent Kælebarn paa den italienske Scene og var det meget tidligt. Allerede i femtende Aarhundrede fandtes udmærkede Kaptejner, men paa Kejser Karl den 5tes Tid gjorde den spanske Skuespilkunst og Literatur sin Indflydelse gældende og forandrede noget den oprindelige italienske Figur, der næppe var saa stærkt karikeret som den spanske. »Det nye,« siger Riccoboni, »tog alle Publikums Stemmer; vor italienske Kaptejn blev nødt til at tie, og den spanske Kaptejn blev Herre paa Kamppladsen. Hans Karakter var at være stortalende, men tilsidst fik han Stokkeprygl af Harlekin« [3]). Figuren er i sine Hovedtræk saa godt kjendt herhjemme fra Holbergs geniale *Jacob v. Thyboe*, der vel nok skylder de franske

[1]) a. St. II, 312.
[2]) Geschichte des Dramas IV, 905, Note 6.
[3]) Riccoboni II, 315.

og italienske Kaptejntyper sin Tilblivelse nok saa meget som Plautus, at dens Konturer næppe behøver at trækkes yderligere op.

Men utallige var de Indfald, Overdrivelser, vanvittige Pralerier, som Italienerne lagde deres Helt i Munden. En Gang ved Belejringen af Trapezunt trængte han ind i Sultanens Lejr, greb ham i Skægget og slæbte ham tvers igjennem Lejren, medens han med den Haand, han havde fri, holdt sig sine Angribere fra Halsen og hele den fjendtlige Armée i Ave. Da han kom hjem, var hans Kyrads saa spækket med Pile, at man kunde have taget ham for et Pindsvin. Fra den Dag af har han ogsaa haft et Pindsvin i sit Vaaben.

Det er under disse Omstændigheder ikke urimeligt, at han klæder alle sine Tjenestefolk paa med Tøjet af Turbaner, som har tilhørt de Vantro, som han har hugget Hovedet af. Hans Sværd er ogsaa en Sjældenhed; for det er »smeddet af Vulcan, alle Gudernes Smed, og da han havde smeddet det, gav han det til Skæbnens Gud, og Skæbnen gav det til Xerxes, Xerxes gav det til Cyrus, Cyrus til Darius, Darius til Alexander, Alexander til Romulus, Romulus til Tarquinius, Tarquinius til det romerske Senat, det romerske Senat til Cæsar« og endelig kom det til Kaptejnen.

Hans anstrængende Liv nøder ham til at leve kraftigt; han nyder da ogsaa tre Kødretter til Frokost, den første af Jødekød, den anden af Tyrkekød og den tredje af Lutheranerkød.

Alene hans Navn indgyder Rædsel: *Il Capitano Spavento della Valle inferna*[1]) er det han almindeligt bærer. Men han

---

[1]) Den italienske Commedia dell' Arte - Skuespiller *Francesco Andreini*, der virkede væsentligst i 16de Aarh., har udgivet en Samling Capitano-Bravader under Titlen: *Le bravure del Capitano Spavento, divise in molti ragionamenti in forma di dialogo, di Francesco Andreini da Pistoia, Comico Geloso.* — Venedig 1624. — Herfra ere en Del af ovenstaaende Exempler hentede.

kaldes ogsaa, under spansk Paavirkning, *el Capitano Sangre y Fuego, el Capitano Cuerno de Cornazan, el Capitano Escobombardon della Papirotonda* o. s. v., Navne, der alle kunde retfærdiggjøre Monsieur Christoffersens Spørgsmaal« om han ogsaa kaldte sig saaledes om Vinteren, naar Dagene ere korte.«

Det almindelige spanske Navn var el Capitano *Matamoros*, som ogsaa gik over til italiensk og fransk [1]). I Tyskland døbte *Gryphius* Figuren helt om, ligesom Holberg hos os, og kaldte ham med det ikke synderlig morsomme Navn *Horribilicribilifax*. Den engelske Type kaldtes *Ralph Roister Doister* (i *Nicholas Udalls* Komedie at samme Navn).

Kaptejnen kan dog paa samme Maade som vor Jacob »indgyde Skræk og Kærlighed paa en Gang«.

»*Quand je veux, j'épouvante, et quand je veux, je charme,*
*Et selon qu'il me plaît, je remplis tour à tour,*
*Les hommes de terreur et les femmes d'amour,*«

siger Corneilles Matamore og ganske saadan var ogsaa den italienske Capitano. Utallige ere de Kvinder, som han har knust Hjærtet paa og han fortæller næsten med samme Beredvillighed om sine Elskovsæventyr, som om sine Krigsbedrifter.

Saa snart det imidlertid kommer til Haandgribeligheder eller han blot trues med Prygl, stikker han Piben ind og det gælder da for ham bag efter at finde en Forklaring paa sit forandrede Væsen. Etsteds truer Pantalone ham med en Pistol og han forsvinder øjeblikkelig i største Hast. Men bag efter fortæller han Harlekin, som bebrejder ham hans Fejghed, at han »var gaaet hen for at bestille en Grav til den gamle Mand«.

---

[1]) I »*l'Illusion comique*« af P. Corneille har den fejge Pralhans, som især gjorde Stykkets Lykke, Navnet *Matamore* og paa Hôtel de Bourgogne bar han i Farcerne samme Navn; ogsaa *Fracasse* var et almindeligt fransk Navn for denne Maske.



Fig. 24. Capitanoen (efter et Kobberstik fra 16de Aarhundrede).

Som Theaterfigur gjorde Capitanoen en enorm Lykke i 16de og 17de Aarhundrede, navnlig i de romanske Lande, hvor det fantastiske Praleri vel ogsaa var nok saa typisk som

i de germanske. Folk som *Scudéry* eller navnlig *Cyrano de Bergerac* var, rigtignok paa Fejgheden nær, i deres hele Optræden fuldkomne Capitanotyper.

Figuren havde imidlertid ogsaa en anden Side. I de ældre Scenarier er det ikke ualmindeligt, at Kaptejnen er en næsten almindelig Elskertype, uden noget komisk Præg. I Riccobonis første Capitanobillede er han ogsaa fremstillet som en net og rask ung Mand uden noget karikaturmæssigt Anstrøg [1]). Callot's Tegninger af ham [2]) ere derimod mere udprægede, men han skiller sig her ikke stærkt fra de øvrige komiske Masker. Det paa Fig. 24 fremstillede Billede, reproduceret efter et gammelt Kobber, som ejes af vort kgl. Bibliothek, giver os vistnok Figuren i den fransk-spanske Form. Efter dette Kobber har M. Sand konstrueret sin *Capitan Spavento* (Masques et Bouffons Pl. 12).

En Afart af Capitanoen var den neapolitanske *Scaramuccia,* som først kom rigtig til Ære og Værdighed ved sin berømte Fremstiller *Tiberio Fiorilli.* Scaramuccia-Kostymet var sort fra Top til Taa.

Vi komme endelig til *Tjenertypen,* den mest varierede og populæreste af alle Maskerne, den egentlige Bærer af Komedien.

Den italienske Tjener i Commedia dell'Arte kaldtes med en Fællesbetegnelse *Zanni,* et Navn, man har villet aflede af den romerske Nar i Mimerne *Sannio.* Men iøvrigt optraadte han under mange forskjellige Navne og er i sin Optræden og i sin Egenskab af Leder af Intrigen nær beslægtet med Slaven i den græsk-latinske Komedie.

Kunstkomedien har næsten altid Brug for mere end én Tjener. Pantalone har sin, Doktoren sin og den unge Mand meget ofte ogsaa sin. I de ældste Scenarier ere to Tjener-

1) Se Riccoboni II, Pl. 9.

2) Jacques Callot: *I Balli di Sfessania.*

typer de fremherskende: *Pedrolino* og *Arlecchino*, Pierrot og Harlekin, men disse to Roller have slet ikke den Karakter, som de senere fik og som navnlig er os tilvant gjennem den Casortiske og den Volkersenske Pantomime, hvor Pierrot er den dumme dorske Knægt, vi alle kjende, og Harlekin er Columbines vævre, smidige, pailletglimrende Elsker.

I Flaminio Scalas Scenarier have de snarest byttet Roller. Her er *Pedrolino* en fuldkommen Henriktype. Det er ham, som ved sine tusind Paafund sætter Intrigen paa Benene, som klæder sig ud og klæder andre ud, som tager den Gamle ved Næsen og narrer ham Pengene ud af Lommen, som er Tjenestepigen, Colombinas, foretrukne Elsker og som roser sig af alle sine Gavtyvestreger.

I et Stykke, hvor han er Pantalones Tjener, har han faaet Ordre til at have et Øje med dennes Kone, mens den Gamle sover. I Stedet for drikker han sig fuld sammen med Capitan Spavento og Doktoren, saa at de alle tre begaa de latterligste Excesser og tilsidst ligge paa Gulvet som døde. Pantalone, som næste Dag erfarer, at hans Kone har være ude, mens han sov, bebreider Pedrolino hans Mangel paa Paapasselighed. Men Tjeneren, som er halvt ør og forsviret efter Gaarsdagens Bedrifter, kan ikke huske det mindste og forstaar derfor ikke sin Herres Skænderier. Pantalone bliver rasende, prygler ham og ender endog med at bide ham i Armen, saa Pedrolino staar grædende af Smerte og Arrigskab tilbage. Han sværger at hævne sig og faar alle Stykkets Personer til at deltage i at mystificere Pantalone ved at bilde ham ind, at han har daarlig Aande og at ingen kan holde ud at være i hans Nærhed. Pantalone tror tilsidst paa det, og den ondskabsfulde Pedrolino faar ham nu til at lade trække nogle af sine Tænder ud. Han udklæder Arlecchino som Tandlæge og denne berøver den Gamle fire udmærket gode Tænder. Bagefter bliver

Historien opdaget og Pedrolino spiller gal for at undgaa sine velfortjente Stokkeprygl[1]).

En anden Gang bilder han baade Pantalone og Doktoren hver for sig ind, at en Dame har forelsket sig i dem og beder dem om et Stævnemøde. Han faar Pantalone til at klæde sig i Kvindeklæder, for, som han siger, Damen er meget øm over sit Rygte og har forlangt denne Forsigtighed for at bevare Skinnet. Doktoren bilder han den samme Historie ind, og de to Gamle mødes nu, begge i Fruentimmerdragt; først efter en komisk Elskovscene med de obligate Misforstaaelser og Tvetydigheder kjende de hinanden og komme saa i Haarene paa hinanden[2]).

Et tredje Sted har han faaet i Kommission af sin Herre at bringe et Elskovsbrev til den skjønne Isabella. Han taber det, kan ikke finde det og faar da det Indfald, for ikke at komme tomhændet og for at undgaa Straf, at stjæle et Brev fra Postbudet. Det lykkes ham virkelig ogsaa at faa fat i et af dennes Breve, og han bringer da dette til Isabella, hvad der afstedkommer de mest indviklede Misforstaaelser.

Skjønt Pedrolino ogsaa undertiden er dum og lader sig narre, er han dog hovedsagelig den snu og noget ondskabsfulde Intrigant og den egentlige Hovedperson i de ældste Scenarier. *Arlecchino* derimod er næsten altid det dumme Drog, der lader sig bruge og tage ved Næsen af Pedrolino, en Type altsaa nærmest svarende til vor Holbergske *Arv.*

En tredje Tjenertype i Scalas Repertoire er *Mezzetino*, der er endnu mere taabelig end Arlecchino og endog lader sig narre af ham.

Endelig optræder ogsaa *Burattino* som Tjener, men han er lige saa tidt Kok eller Vært, Gartner, Købmand og Nar. *Burattino* er en Art Blanding af *Pedrolino* og *Arlecchino*, af

---

1) Fl. Scala: Giornata 12. *Il Cavadente.*

2) Fl. Scala: Giornata 15. *Lo Specchio.*

Snuhed og Dumhed; snart narrer han andre og snart bliver han selv narret; en af hans komiske Virkninger bestaar i, at han optræder med Natpotten i Haanden; som Vært eller Kok har han sit Køkkenspid. *Maître Jacques* i »den Gjerrige« er vistnok ikke upaavirket af denne Maske.

Hvad *Pedrolinos* og *Arlecchinos* ydre Gestalt angaar, da er den oprindelige Form for Pedrolinos Vedkommende desværre ikke bekjendt. Man har villet gjøre Pierrottypen til en fransk Opfindelse, som indpodedes paa den italienske Maskekomedie. Alene hans Tilstedeværelse som Hovedperson i Flaminio Scalas Repertoire modbeviser imidlertid denne Antagelse; thi den franske Pierrot skulde — og kunde — først være opstaaet betydelig senere. Om det velkjendte hvide Kostyme med det melede Ansigt og den bløde Filthat skulde være af fransk Oprindelse, er heller ikke oplyst, men Muligheden derfor er ikke udelukket. Kostymet, saaledes som vi kjende det fra Pantomimen, er dog nærmere ved *Pagliaccio- (Bajazzo)* Typen[1]) med de uhyre vide Klæder og de vældige Knapper end ved den fransk-italienske *Pierrot (Pierò)* fra 17de og 18de Aarhundrede, hvor Dragten er mer tætsluttende, fiksere end vor. Derimod bar *Deburau,* vort Aarhundredes berømteste Pantomine-Pierrot, et Kostume, meget lignende vort traditionelle, kun med en sort Fløjelskalot eller *Serretête,* som den kaldes, i Stedet for vor hvide og uden den grelle Bemaling af Mund og Øjenbryn. I et af Scalas Scenarier omtales det, at Pedrolino er iført en lang, hvid Skjorte, en Straahat og har en stor Stok i Haanden. Mulig har vi her det oprindelige Kostume, men sikkert er det ingenlunde, da han i disse Stykker optræder under forskellige Forklædninger.

Det er omtalt, at flere af de franske Farsører pudrede

---

[1]) Se Pagliacciobilledet hos M. Sand, I Pl. 18, Pedrolinobilledet fra 17de Aarhundrede, Pl. 19 og Deburau som Pierrot Pl. 21.

deres Ansigter hvide med Mel[1]). Maaske benyttede Italienerne denne Maskeringsmaade til Pierrot-Typen. Saameget er vist, at han fra 17de Aarhundrede bestandig optræder som den kridhvide Figur, der virkede saa meget stærkere mellem de mange brogede Skikkelser. Maske har han, i den senere Tid i alt Fald, ikke brugt. Til det fransk-italienske Pierrotkostyme hører den brede, udfaldende Lærredskrave. Denne afskaffede imidlertid den ovennævnte *Deburau*, fordi den efter Sigende kastede Skygge — fra Rampelyset — over hans Ansigt og saaledes skadede hans Mimik. Vor Pierrot bærer som bekjendt heller ikke en saadan Krave.



Fig.25. Deburau som Pierrot.

Hvad det gamle *Arlecchinokostyme* angaar, da er vi bedre underrettede om det. Riccoboni fandt i et Privatbibliothek en gammel Bog, udgivet under Henrik IV, som var skrevet af en Harlekinspiller, og indeholdt et Kostymebillede af denne. Billedet (se Fig. 26) har han gjengivet i sin Bog om det italienske Theater og det viser os en daarlig klædt Person, med store uregelmæssige Lapper baade paa den korte Vams, der fortil er bundet sammen med Sløjfer, og paa de lange tætsluttende »Pantalons«. Om Livet har han et Bælte med en lille Taske og under Armen et Træsværd. Paa Fødderne udringede lette Sko og paa Hovedet en blød Baret, vistnok med den senere traditionelle Kanin- eller Haresvans. Hans Ansigt er foroven

[1]) Den hvide Farve lægges nu ikke mere paa med Mel eller Pudder, men med en Fedtsminke af Zinkhvidt.

dækket af en sort Halvmaske og forneden af et kunstigt, strittende Rundskæg.

Senere hen stiliseres Kostymet. De uregelmæssige Lapper blive til en Dragt sammensat af regelmæssige Trekanter i forskjellige stærke Farver, rødt, grønt og gult. De lange Trikot blive til stramtsiddende Benklæder, der naa til Ankelen og knappes paa Indersiden, Sløjferne paa Vamsen erstattes med Metalknapper. Baretten bliver til en graa Filthat med den uundværlige Haresvans, Unskægget til en sort Hagemaske, der gaar sammen med Overmasken og paa Fødderne faar han hvide Strømper og Sko med Spænder eller Sløjfer. Træsværdet eller Briksen bibeholdes.



Fig. 26. Den ældste Harlekintype.

Væsentlig i samme Skikkelse har Harlekin holdt sig op til vore Dage. Pantomimens kjendte Figur har blot gjort Vamsen til en ganske kortFigur-Trøje, har oversaat hele Dragten med skinnende Pailleter og bortkastet den lille graa Filthat samt Undermasken. Ellers er alt det samme.

I det syttende Aarhundrede skiftede Harlekin helt Karakter og det ved en enkelt genial Fremstillers Indflydelse. Fra at være den dumme uvidende Arvtype blev den Stykkets lystige Person, den vittige Pudsenmager, der sagde aandfulde og ondskabsfulde Ting om de andre Personer, som var væver og agil. Det var den forgudede *Domenico Biancolelli*[1]) — i Frankrig,

[1]) Om denne som om andre af de italienske Skuespillere nærmere i det følgende.

hvor han spillede paa *Théâtre Italien,* almindeligt kaldet *Dominique* — som iværksatte denne Omformning. »Efter *Trivelinos* Død,« siger Riccoboni, »som var Harlekin i Kongens Trup, anlagde Hr. *Dominique* denne Dragt. Harlekins Karakter skiftede Udseende paa »det italienske Theater« i Paris. Til alle Tider havde Harlekin været en Dumrian. Trivelino, Hr. Dominiques Forgænger, havde ikke forandret hans Karakter. Ved hans Død faldt Hr. Dominique, som var en begavet og kundskabsrig Mand og som kjendte til Aanden hos den Nation, der elsker Vid overalt, hvor den saa opholder sig, paa at gøre Brug af Vittigheder og Indfald, som kunde passe til Harlekin. De Forfattere ved »det italienske Theater«, som begyndte at skrive under Hr. Dominique, bestyrkede ham i hans Mening, og vi kjende den Skikkelse, de gav Harlekins Karakter, som er meget forskjellig fra den gamle[1])«.



Fig. 27. Gherardi som Harlekin.

Og under denne Skikkelse drog Harlekin det ganske Europa rundt og blev ikke blot, som vor Riccoboni et andet Sted siger, »*les délices des plus grands Rois et des gens du*

---

[1]) Riccoboni II, 320.

*meilleur goût,«* men ogsaa en Fryd for det jævne Folk, der jublede saa snart han viste sig. Harlekin erobrede alle Scener og regerede nogle Steder saa længe og saa enevældigt, at det tilsidst blev nødvendigt at forjage ham med Magt. Vi skulle senere se, hvorledes det tyske Theater sukkede under hans Aag.

Naturligvis beroede alt paa Fremstilleren. Harlekins Rolle var mere end nogen anden improvisatorisk og der hørte megen Opfindsomhed, megen Takt og megen Gratie til at udføre den saaledes, at den virkelig blev morsom, uden at blive plump og overdreven. »Improvisationen er Anstødsstenen for Harlekinerne; hvis de have noget Vid, giver et Ord, en Situation dem lettelig Lejlighed til at svæve ud fra Emnet; ere de uvittige, have de ingen anden Tilflugt end den at gribe til Tvetydigheder, som ere daarligt opfundne og endnu daarligere fremsatte. Der mangler dem det Fond af Talent og Kundskab, som kunde lære dem at bruge Giften, uden selv at tage Skade deraf. Det er en meget vanskelig Kunst og jeg vil ikke raade nogen Skuespiller at forberede sig til at gaa den Vej« [1]).

Efter at Harlekintypens Karakter var forandret, gik Pedrolino ganske naturligt over til at blive hans dumme og groteske Modstykke og Komedien beholdt sine to uundværlige Zannifigurer. Men desuden fandtes der en Mængde andre Spasmagermasker, som strejfede Tjenerrollerne. Saaledes *Brighella,* en Art Oldfuxtype, men mere ondartet, en Blanding af en Kobler og en Bandit, der tjener alle, men med Forkærlighed hjælper de unge Herrer til deres Elskovsæventyr og de gamle Mænd af med deres Penge. Hans Dragt er hvid med grøn Snorebesætning, som en Art Liberi; han har en brun Halvmaske og en dygtig Dolk i sit Bælte.

Beslægtet, ogsaa i Dragt, med Brighella er *Scapino,* som navnlig Molière ved sin Benyttelse af Figuren har gjort berømt.

---

1) Riccoboni II, 309.

Hans Kostyme er hvidt med blaa Besætning og blaa Kappe, medens den ovennævnte *Mezzetino* bærer en hel rød- og hvidstribet Dragt. Begge have de den karakteristiske folderige

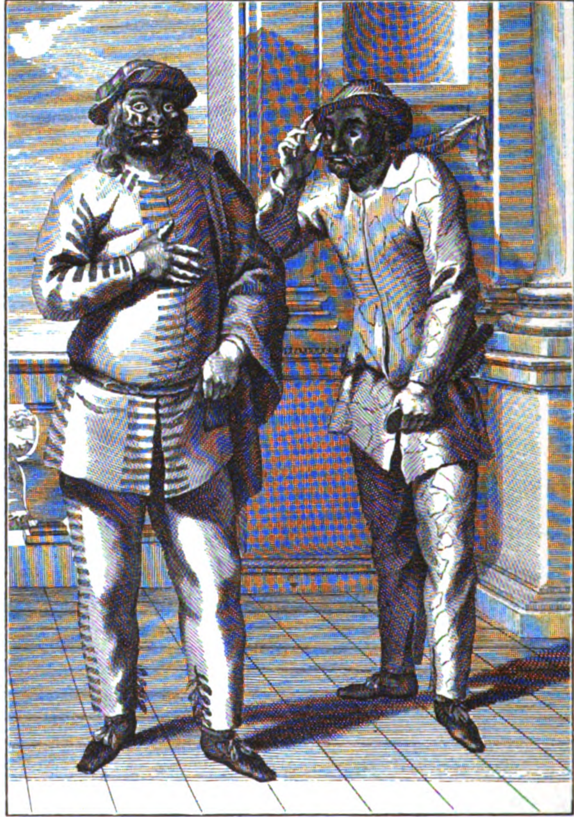


Fig. 28. Scene mellem to italienske Tjenere (Brighella og Trivellino).

bløde Hue eller Baret i samme Farver som Kostymet (se Fig. 36) samt Pibekraver om Halsen og for Hænderne.

En Tjenertype er oprindelig ogsaa Neapolitanernes Yndling, den folkekære *Pulcinella,* denne ondskabsfulde Patron, som har forledet saa mange lærde Mænd til at skrive store Bøger og lange Afhandlinger om hans Navn, Oprindelse og

hele Liv og Levned. Og medens de drøfte hans Pukkel og hans Næse, driver han endnu ubekymret den Dag i Dag sine Løjer i Italiens folkelige Theatre og lader haant om alle de Lærdes Mening om, hvad han burde have været og hvad han en Gang var. »*Io son chi son!*« siger han og svinger med sin Stok til Tegn paa sin Foragt for alt det lærde Nonsens.

Han har dog ikke alle Dage haft en saa stor Berømmelse at pukke paa som i det sidste Hundredaar. Hverken i 16de eller i 17de Aarhundrede har han egentlig spillet nogen første




**Fig. 29. Puliciniello og Signora Lucretia (efter Callot).**

Rangs Rolle iblandt de italienske Masker. Han findes ganske vist. Vi se ham mellem *Callots* Tegninger, hvor hans Skikkelse dog ikke svarer helt til den nuværende Pulcinel og hvor Kostymet ikke er synderlig forskjelligt fra dem, som *Fricasso, Fritellino, Franca Trippa, Trastullo* og flere bære.

Hos *Callot,* som kalder ham *Pulliciniello,* ses han dansende ligeoverfor *Signora Lucretia.* Han har ikke den sorte Halvmaske, som senere blev traditionel for ham, derimod en stor Næse og lange Knebelsbarter. Hans Hat er som de fleste andres lav og spids med Skyggen opkrampet bagtil og fortil fladt

udslaaet og tvedelt, ikke høj og kegleformet som senere. Forresten har han en rummelig, skjortelignende Vams paa, som poser ved Bæltestedet, omtrent som den han endnu bærer;




Fig. 30. Pulcinella og Pantalone (efter Kobber).

dertil lange Bukser. Ved Bæltet hænger en Kaarde og over Skulderen en lille Kappe.

Heller ikke hans Karakter var vistnok den Gang den samme. Han synes snarere at have været den kløgtige, gratiøse Komiker da, medens han senere er plump og grov.

Pulcinella siges at være opfundet eller indført af Skuespilleren *Silvio Fiorello* i Slutningen af 16de eller Begyndelsen af 17de Aarhundrede. I Flaminio Scalas Scenarier findes han slet ikke, i de af Bartoli udgivne forekommer han ialt i syv Stykker, fire Gange som Tjener, tre Gange som Slavehandler, Vært og Fangevogter; men ingensteds spiller han en særlig væsentlig Rolle. Det er egentlig først i den sidste Halvdel af det 18de Aarhundrede, at Pulcinella bliver hævet op til den afgjorte Særstilling og Berømmelse, som han endnu besidder. Han blev da gjenindført af Folkeforfatteren *Francesco Cerlone,* en neapolitansk Haandværksmand og Dramatiker, hvis Komedier paa de folkelige Smaatheatre gjorde megen Lykke. I sit Stykke »Skønhedens Magt« lod han første Gang *Pulcinella* optræde og han fandt i Komikeren *Domenico Antonio de Fiori* en uforlignelig Fremstiller til sin Hovedfigur. En samtidig — noget yngre — Kollega skriver om denne, at han »var en dygtig og graciøs Pulcinella, som blev yderst vel modtaget og applauderet i Napolis Theatre. Hans Færdighed i Repliken, hans naturlige og gratiøse Mimik og en dyb Forstaaelse af den improviserede Komedie var altsammen Fortjenester, som skaffede ham Berømmelse og Ry [1])«.

Siden denne Tid har Pulcinellafiguren holdt sig som den staaende Yndlingstype i Neapel og forresten ogsaa i andre italienske Byer. Pulcinella maa imidlertid ikke forveksles med den franske *Polichinelle,* hvis Billede gærne staar for Folks Bevidsthed ogsaa naar der er Tale om Pulcinella. Naturligvis have de samme Oprindelse, men den franske Polichinelle, der ligesom den engelske Punch kun har Betydning som Marionetfigur, har udviklet sig helt forskjellig fra den neapolitanske Folkekomiker. Polichinellen bærer en stærkt skrammereret

---

[1]) *Francesco Bartoli* (Skuespiller fra Bologna): *Notizie istoriche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno MDL fino ai giorni presenti.* — Padova c. 1781. — Stedet er citeret af *Mich. Scherillo*: *La Commedia dell'arte in Italia, S. 39 f.*

rød og grøn Dragt en stor trekantet Hat, stærkt overdrevne Pukler for og bag, hvidt Haar og Overskæg og en ildrød, krum Næse. Den ægte neapolitanske Pulcinella derimod har slet ingen Pukkel, er klædt i hvidt Lærred, med en vid Bluse som holdes sammen af et Bælte eller et Reb, i hvis ene Tamp hænger en Bjælde, med lange Benklæder, der er snøret sammen ved Anklerne, med en høj kegledannet graa eller hvid Filthat; hans Hals er blottet og den øverste Del af Ansigtet dækket af en sort Halvmaske med en uhyre, vortebesat Næse og rynkede Kinder (se Fig. 31).



Fig. 31. Den neapolitanske Pulcinella (efter M. Sand).

I denne Skikkelse er Pulcinella en yderst komisk Person. Han spilles af de gode Fremstillere med faa Midler. Han er lidt langsom og slæbende, tør og rolig i sin Komik. Han gør ikke mange Gestus og er temmelig faamælt. Men hvad han siger og gør, slynges til Gjengæld ud med en komisk Sikkerhed, som aldrig fejler Maalet.

Pulcinella er naturligvis en stor Kæltring. Overalt hvor han kan komme til, snyder og bedrager han, men han snyder, som sine Bysbørn, paa en saa elskværdig og opfindsom Maade, at det næsten er en Fornøjelse at blive taget ved Næsen af ham. Utallige ere de Midler, som han finder paa for at borteskamotere alt, hvad der kommer i hans Nærhed af Penge eller Penges Værd. Et af de fantasifuldeste er hans Tyveri af Bondens Æsel.

Han hører paa den Tid til en Zigøjnerbande og har foreforesat sig at stjæle et Æsel fra en enfoldig Bondemand, som lader sig spaa af en af Zigøjnerskerne. Medens Bonden er optaget af Sandsigerskens Ord, lister Pulcinella Grimen af Hovedet paa Æselet, lader dette trække bort og stikker selv Hovedet ind i Grimen. Da Bonden er færdig og vender sig for at tage sit Æsel, ser han til sin uhyre Forbavselse Pulcinella staa og tygge fredeligt paa Grimen. Men hans Forbavselse stiger, da Manden oplader sin Røst og siger: »Jeg har været ulydig mod min Moder, for jeg har aldrig haft Hoved til at gjøre, hvad man siger til mig. Og min Moder forbandede mig og sagde: Gaa, og gid Du i et fremmed Land maa blive til et Æsel i fem Aar, fem Maaneder, fem Dage og fem Timer«.

Bonden hører paa ham, maabende af Undren, medens hans fortæller sit sære Levnedsløb som Æsel. »Men nu,« siger han, »er Forbandelsestiden udløben og fra Æsel er jeg atter bleven, hvad jeg var før«.

Han giver Bonden Haanden og takker ham, fordi han i den Tid, han har været Æsel hos ham, har behandlet ham som en Søn. Bonden bliver rørt og beder ham om Forladelse for de Prygl, han har givet ham, men han vidste jo ikke bedre, end at han var et Æsel. Han byder ham hjem til sig. Men Pulcinella beder blot, om han maa beholde Grimen. Den vil han hænge op paa Væggen som et Minde om sin Trængselstid. Bonden giver ham ikke alene Grimen, men ogsaa de Par Skilling han har i Lommen. Pludselig giver Pulcinella sig til at skryde højt: »Uh ah! uh ah! uh ah!« — »Hvad er dog det?« spørger Bonden. »Ingenting,« svarer Gavtyven, »nu er det godt igjen. Det var en Mindelse fra min Æselsstand« [1]. —

---

[1]) Meddelt af Scherillo, a. St. 43 f.

Foruden de allerede nævnte existerer der endnu en Mangfoldighed af Masketyper, som under deres forskjellige Navne dog alle lade sig henføre under de fire Hovedtyper: *Pantalone, Doktoren, Capitanoen* og *Zannien*, ɔ: Tjeneren eller den lystige Person.

Men til disse slutte sig de ikke maskerede Figurer, der vende tilbage i alle Stykker og ere fuldkomment saa uforanderlige som Maskerne. Disse Figurer ere: *Elskeren*, *Elskerinden* og *Pigen*.

Elskeren, *il comico acceso*, er uvægerlig den samme unge, elegante Mand, om hvem vi vide, at han er forelsket og sin Faders Søn, men forresten intet andet. Han er udhalet efter sidste Mode, *tiré à quatre épingles*, som Franskmanden siger. Krøllet, pomadiseret, parfumeret, sminket, med Kaarde ved Siden, Stok i Haanden og brusende Fjer paa Hatten er han lige bedaarende for Stykkets unge Damer og for Publikum. Hans Navne er *Flavio* (hos Flaminio Scala, der selv spillede denne Rolle) eller *Orazio, Valerio, Ottavio, Lelio* (L. Riccobonis Elskernavn), *Leandro, Fabrizio, Cinthio* og han gaar lige over i den klassiske franske Komedie, uden at skifte hverken Karakter eller Navn (Valère, Octave, Horace o. s. v.). Han er den Holbergske Leander med en Tilsætning af Lapseri og undertiden af Impertinence, som gjør ham lettere og morsommere end den nordiske *Acceso*. Man høre, som Exempel paa hans Stil, en Stump Dialog af en af Gherardis Komedier[1]).

Det er en Samtate mellem Harlekin, der er forklædt som Markis og overdrevent udpyntet. Elskeren, Cinthio, stirrer ham lige op i Ansigtet, undersøger ham fra Top til Taa, tager ham ved Ærmet og spørger: »Er det Mode?«

---

1) Colombine Avocat pour et contre, comédie en trois actes, mise au théâtre par Monsieur D*** (opført 1ste Gang 10. Juni 1685) Gherardi, vol. I.

HARLEKIN

gjør sig tapper.

Ja, Herre, det er Mode! Hvad kommer det Dem ved? Det er morsomt, maa jeg sige! Ja, Herre, det er Mode!

CINTHIO

koldt.

Hedder De ikke Markis de Sbrufadelli?

HARLEKIN.

Jo, Herre, Markis de Sbrufadelli, det er mit Navn! Har De noget at bemærke dertil?

CINTHIO

koldt.

Og De skal ægte Isabella, Doktorens Datter?

HARLEKIN

hæver Stemmen.

Ja vist, og ingen skal forhindre mig i det. Jeg er af Stand og jeg har Mod i Brystet, Gudsdød!

CINTHIO

giver sig med en ligegyldig Mine til at le og puffer sit Ærme op i Næsen paa ham.

Ha ha ha! en nydelig Skabning!

HARLEKIN

trykker Hatten fastere paa Hovedet og lægger Haanden paa Kaardefæstet.

Hvad for noget? Død og Pine, til en Mand som mig! . . . Nu skal Fanden! . . . nu skal . . .

CINTHIO

tørt.

Hvad vil De gjøre med den Kaarde der?

HARLEKIN

pludselig formildet.

Jeg vil sælge den, Herre. Vil De købe den?

Endnu fortjener at bemærkes, at denne Type i den efter Commedia dell' Arte dannede Pantomime under Navn af *Leandro* gik over til at blive en komisk Figur, den rige, lapsede, men latterlige *Frier*, der tages ved Næsen, medens Harlekin bliver den begunstigede Elsker.

Første-Elskeren spilledes gærne af Selskabets Direktør.

Elskerinden, *la comica accesa,* havde som oftest kun lidet at gjøre i den egentlige Komedie. Ikke desmindre havde dog denne Rolle en betydelig Tiltrækningskraft, fordi den blev udført af Damer og ikke, som det i Middelalderen var Skik, af Mænd. Denne Reform vandt ogsaa stort Terræn for den italienske Komedie i Udlandet, hvor de smukke Skuespillerinder ikke var det, der bidrog mindst til Kunstkomediens Sukces. Elskerinden fulgte, ligesom Elskeren, i Kostyme med Tidens Mode. Hendes Navn var som oftest *Isabella* (efter den berømte Skuespillerinde i Scalas Trup Isabella Andreini) eller *Flaminia, Lucinda, Leonora, Ardelia* o. fl.

Hendes Karakter var ikke altid den bly, uskyldige Piges; hun optræder ikke sjældent i meget vovede Situationer[1]), hun deltager i de obscøne Tvetydigheder og viser sig hyppigt, som allerede nævnt, i et Kostyme, der var ganske det modsatte af decent. Meget yndet var det at lægge Handlingen saaledes til Rette, at Elskerinden kom til at optræde i Mandsdragt.

Elskerinden var ikke nødvendigvis en ung Pige, men kunde godt være en gift Kone, der narrer sin gamle Mand, (ligesom Holbergs Leonore i »Julestuen«) eller en ung Enke.

*Pigen* endelig skiller sig ogsaa en Del fra den klassiske Dorine- eller Pernilletype, navnlig da fra den første. Den franske Kammerpigetype fra den klassiske Tid er gjennemgaaende en sat og brav Person, Husets Factotum, der re-

---

[1]) Se saaledes *Le tre gravide* af Francesco Ricciolini (Bartolis Samling), hvor begge Elskerinder, og deres Pige ovenikøbet, ere frugtsommelige, og hvor der drives ret grove Løjer med deres Tilstand.

præsenterer den sunde Fornuft og vel er djærv i sin Mund, men dog meget ærbar og ikke en Gang forelsket. Kunstkomediens *Colombina* derimod er et viltert italiensk Pigebarn, fuld af Elskov, Utroskab og Jalousie. Hun flyver gærne i Haarene paa sin Rivalinde ved første Lejlighed. Ligesom Elskerinden er hun ikke altid ugift, men undertiden Harlekins, Colas eller Pulcinellas alt andet end trofaste Hustru. Er hun Tjenestepige, er hendes mundrappe Sigen-Sandhed ikke Hovedsagen, som hos Molière og Holberg, men hendes Kærlighedshistorier og hendes Koketteri ere bestandig det, som bærer hendes Rolle oppe. Foruden Navnet Colombina, som er det almindeligste, bærer hun ogsaa andre som *Franceschina, Diamantina, Smeraldina* og senere *Corallina* (Anna Veronese) o. fl.



Fig. 32. Corallina (Anna Veronese).

Hendes Kostyme var oprindelig Tidens sædvanlige Fruentimmerdragt, ikke i Snittet forskjellig fra Elskerindens; blot bar hun bestandig det traditionelle lille Smækkeforklæde. Længere op i Tiden, omkr. Aar 1700, fandt man paa at lave kvindelige Pendanter til Harlekin og Pedrolino og de senere saa stærkt grasserende Harlekiner og Pierretter opstod. *Corallinas* Kostyme er — efter Maurice Sands iøvrigt ikke dokumenterede Billede — en Slags Efterligning af Scapino og Mezzetinokostymet med den grøn- og hvidstribede Baret, og Over-

kjole af samme Stof (se Fig. 32). Underkjolen er af hvidt Atlask, Skoene hvide, Sløjferne saavel paa Sko som paa Overkjole cerise-røde, Strømperne rosa; om Halsen en Musselins Pibestrimmel.

Det er bekjendt, at i Pantomimen er Colombina som oftest Datter eller Myndling af Kassander, og om hendes Kærlighed til Harlekin og deres fælles Bestræbelser for at overvinde den Gamles Hindringer drejer sig hyppigst Intrigen.

Colombinas Kontrapart og Rivalinde er den noget ældre *Pasquella*. Hun er gærne Enke, mere verdenserfaren, men ikke mere ærbar end Colombina, med hvem hun afvekslende ligger i Haarene og slutter Fred. Hun lægger hyppigst an paa at gjøre et godt Parti med en af de Gamle[1]), ligegyldigt hvilken; Alderen har lært hende at lade haant om Kærligheden og se paa det, som mere solide er. Men hun er dog ikke helt uimodtagelig ogsaa for de Yngres Tilnærmelser.

Baade Colombina og Pasquella spilledes af Damer og ikke af Mænd.

---

## III.

*De omrejsende Trupper. — De første Skuespillerinder. — Selskabet »de Skinsyge« og Familien Andreini. — Skrivende Skuespillerinder. — Beltrame. — Ludvig den 14des Yndlingskomikere. — Mezzetinos Æventyr. — Familien Riccoboni. — Tommasino. — »Den sidste Harlekin« og »den sidste Pantalone«. — Dekadence.*

Hvornaar de første Kompagnier af fagmæssige Skuespillere dannede sig i Italien, er ikke oplyst. Vi træffe dem i 16de Aarhundrede i fuldt Flor, dragende fra By til By, fra Stat til Stat, ja fra Land til Land. Thi Skuespillerne indskrænkede ikke deres Virkefelt til Moderlandet alene. Sandsynligvis

[1]) Se f. Ex. det i Appendixet meddelte Scenario.

spredtes deres Ry og Interessen for den nye Kunstart ved de mange fremmede, som i Renaissancens Tid gæstede og modtog Paavirkning fra Italien. De udenlandske Hoffer sendte Bud efter dem, og vi møde snart de smaa Trupper rundt om i Europa: i Spanien, i Frankrig, i Tyskland, i England. Allerede under Frants den første, altsaa i første Halvdel af sekstende Aarhundrede, kom de til Frankrig[1]), uden at vi dog kjende noget til deres Virksomhed eller Navne fra den Tid; i Spanien gæstede et Selskab under en vis *Ganassas* Ledelse Filip den Andens Hof og vandt uhyre Bifald, senere, i Aaret 1588, kom en anden Trup, ledet af Brødrene *Tristano* og *Drusiano Martinelli.* Denne samme Trup havde allerede, efter hvad Collier[2]) beretter, været i England i Aaret 1577 ved Dronning Elisabeths Hof.

Det var Tidens Mode at danne selskabelige eller literære Klubber, *Akademier,* som man gav de mest bisarre Navne, som Akademiet for »de Vaade«, »de Forfrosne«, »de Haardnakkede« o. s. v.; ganske paa samme Vis benævntes Skuespillerselskaberne, der virkelig ogsaa selv kaldte sig for Akademier og som bar Navne som »de Fortrolige«, »de Skinsyge«, »de Trofaste«, »de Bestemte«, »de Sorgløse« o. s. v.

Et saadant Selskab bestod som Regel af en tolv til femten Personer, undertiden, navnlig senere hen i Tiden, vel ogsaa af flere, ledede af et Overhoved, en Chef, *il Capocomico.* Hovedbestanddelen af Truppen var naturligvis Mandfolk, men de bedre Selskaber medførte tillige nogle Damer, tre til fire, senere ogsaa et betydeligt større Antal. I 16de og Begyndelsen af 17de Aarhundrede var det dog ikke helt ualmindeligt, at unge Mænd endnu udførte Kvinderollerne. Vi se det af en Ytring, stammende fra en af Datidens Direktører, den ansete Skue-

---

[1]) Sml. ovenf. S. 133.

[2]) Collier: Hist. of Engl. dram. poetry III, 201.

spiller *Nicolo Barbieri* (Beltrame), der i sit Skrift *La Supplica*[1]), en Art Forsvarsskrift for Skuespillerstanden, giver Oplysning om mangt og meget vedrørende Tidens Theaterforhold. Han skriver: »Jeg vil aldrig gjøre Brug af den Skik, at lade Kvinde- eller Ungpigerollerne spille af Drenge, især da jeg har set, hvilke Ulæmper der følger heraf i visse Akademier. Disse unge Mennesker forstaa for det første ikke at klæde sig i Dragter, som ikke høre til deres Køn, og de lade sig klæde paa hjemme af deres Kvinder eller af flanede Tjenestepiger, som undertiden more sig med at drive Spas med dem, og den, hvis Sanser ikke ere bragte til Ro af Alderen eller ved alvorlig Flid, kan lettelig blive indbildsk og forfængelig; thi saaledes udklædte som Kvinder gaa disse Børn ud og vise sig i Byen, snakkende og spøgende med alle og enhver; og de komme da helt forpjuskede paa Theatret, og deres Venner eller Lærere maa da give sig til at kæmme dem igjen, opfriske deres Sminke og ordne deres Kraver og Pynt. Man maa endda være fornøjet, om de komme i rette Tid, og desforuden maa man smigre og dægge for dem, for at give dem Mod; ved hvilket der er Lejlighed nok til at trætte dens Taalmodighed, hvis Hverv det er at sørge herfor.«

»Det er naturligere, at Kvinder udføre deres egne Roller; de kunne selv klæde sig paa, og da de ere ærbare, saa give de et godt Exempel i Stedet for at opvække Skandale . . . , Men, vil en og anden sige, jeg har gjort Kur til en Skuespillerinde, og jeg var ikke længe om at naa mit Maal hos hende. Men alle Kvinder have ikke den samme gode Vilje og alle Mænd ikke det samme Held. Der er Mænd, som efterstræbe en Kvinde Aar igjennem og ofre Skatte paa hende uden at opnaa andet end en Afvisning.«

»Og desuden, Skuespillerinder er Kvinder ligesom andre, og Naturen har ikke givet dem Privilegium paa at kunne staa

[1]) *La Supplica, Disc. fam. intorno alle Commedie, di Nicolo Barbieri, detto Beltrame.* Bologna 1636.

imod Kærlighed mere end andre. De kunne ikke fejle, uden at alle faa det at vide, og, bortset fra Gudsfrygt, ere de nødsagede til at leve med flere Hensyn og mere Ærbarhed end de Kvinder. som kunne dække deres Fejltrin med Hykleriets Kaabe.«

Selv om altsaa endnu i det 16de Aarhundrede Drengene eller de unge Mænd kæmpede med Kvinderne om Kvinderollerne, var Sejren dog paa Forhaand vunden for Kvinderne og dermed et stort Skridt taget frem i Udviklingen for Skuespilkunsten, et Fremskridt, vi have de gamle italienske Kunstskuespillere at takke for. Ganske vist have vi set, at Kvindens Optræden paa Scenen allerede i Middelalderen ikke var helt udelukket[1]), men det var dog de italienske Fagskuespillere, som gjorde hendes Medvirken til en Regel og begrundede hendes Optræden som en kunstnerisk Reform. De italienske Skuespillerinder gjorde saa megen Lykke ved deres Skønhed og Talent og hævede Theatret ved deres gjennemgaaende ærbare og hæderlige Privatliv, at de andre Lande snart nødtes til at indføre den nye Skik. Spanien var vist i denne Henseende Nummer Et. Spaniernes Erobringstog i Italien havde gjort dem bekjendte med de italienske Theaterforhold og allerede i første Halvdel af 16de Aarhundrede have vi Vidnesbyrd om Skuespillerinders Tilstedeværelse. Philip II forbød imidlertid Kvinders Optræden paa Scenen og gav Befaling til at atter unge Knøse skulde overtage deres Roller, men allerede i Slutningen af Aarhundredet blev dette Paabud ikke mere overholdt.

Der findes af en samtidig Forfatter, *Agustin de Rojas*, der selv var omrejsende Skuespiller, en Roman, betitlet »den underholdende Rejse«, i hvilken vi faa en førstehaands, om end lidt komisk farvet Skildring af de spanske Truppers Sammensætning

---

[1]) Sml. ovenfor S. 85 f.

og Levevis i 16de Aarhundrede, en Skildring, som vist med smaa Ændringer ogsaa kunde passe paa de andre romanske Landes Skuespilselskabcr.

*Rojas* beskriver Trupperne saaledes: »Der findes otte Arter af Skuespillertrupper og Skuespillere, alle forskellige fra hverandre, nemlig *bululu, ñaque, gangarilla, cambaleo, garnacha, boxiganga, farándula* og *compañia.*

*Bululu* er en Skuespiller, der rejser alene og tilfods; saa snart han kommer i en Landsby, gaar han til Præsten og siger ham, at han kan en Komedie og nogle *Loas* [1]); hvis nu ogsaa Barberen og Sakristanen vilde komme og de skød nogle Penge sammen til ham, saa at han kunde rejse videre, saa vilde han fremsige dem for dem. Præsten, Barberen og Sakristanen komme sammen, Skuespilleren staar op paa en Kasse og opfører sit Stykke, idet han bestandig bemærker: »Nu optræder den eller den, nu kommer Damen og siger det og det.« Imidlertid samler Præsten i sin Hat Almisser til ham og faar indbragt en 4 til 5 Kobberskillinger. Tilsidst faar vor Komediant et Stykke Brød og en Skaal Suppe og fortsætter sin Vandring, indtil Lykken atter staar ham bi.

*Ñaque* betyder to Mænd, som kunne udføre et Mellemspil, maaske ogsaa nu og da et Auto, et Par Oktaver og to til tre Loas; de have Skæg af Uld, kunne slaa Tamburin og tage en Ochavo (2 Maravedis) eller her i Aragonien en Dinerillo for Entréen. De leve nøjsomt, sove i deres Klæder, gaa barfodede, spise sig sjældent mæt, fange hinandens Lopper om Sommeren og mærke om Vinteren paa Grund at Kulden ikke noget til Utøj.

*Gangarilla* er allerede et større Selskab; her findes 3 til 4 Mænd, en, der kan spille Nar og et ungt Menneske, som spiller Kvinderoller; de opføre Auto'et om det forlorne Faar, have

[1]) *Loas* var en Art Indledningsstykker eller anbefalende Monologer, som hyppigt gik forud for den egentlige Forestilling.

Skæg og Parykker, laane gærne Fruentimmerkjoler og Huer (og glemme undertiden at levere dem tilbage) spille to komiske Entremeses, tage en Cuarto (4 Maravedis) for Pladsen, men modtage ogsaa Brød, Æg, Sardeller og andre Levnedsmidler i Betaling . . .

En *Cambaleo* bestaar af et Fruentimmer, som synger, og fem Mænd, som hyle; de føre med sig en Komedie, to Autos, tre til fire Entremeses og en Pakke Klæder saa let, at en Edderkop kan transportere den. Kvinden bære de undertiden paa Ryggen, undertiden paa en Bærestol; lade sig give Brød, Druer og en Olla i Bondegaardene for deres Skuespil; tage i Landsbyer og Købstæder seks Maravedis, et Stykke Pølse, et Bundt Hør og alt, hvad man vil give dem, uden at forsmaa det ringeste. Blive fire til seks Dage paa et Sted, leje en Seng for Fruentimmeret, faa, naar de staa sig godt med Værtinden, et Knippe Halm og et Tæppe og ligge i Køkkenet. Om Vinteren er Høloftet deres stadige Boiig. Om Middagen sætte de sig om et Bord eller ogsaa paa Sengen og spise en Olla med Oksekød og hver seks Skaale Suppe. Damen fordeler Maden og giver hver sin Portion Brød og Vin (blandet med Vand). Men at tørre sig om Munden volder dem Besvær, thi de have alle kun én Serviet.

Ved *Garnacha* forstaar man et Selskab paa 5 til 6 Mænd, en Kvinde, som spiller første Dame og en Dreng, som spiller anden; deres Garderobe, som de føre med i en Kiste, bestaar af to Kjortler, en rummelig Kappe, tre Pelse, Skæg og Parykker og en Kvindedragt af Halvuld; deres Repertoire af 4 Komedier, 3 Autos og lige saa mange Mellemspil. Kisten bæres af et Æsel, paa hvilket ogsaa Kvindfolket sidder pustende og stønnende, medens de øvrige drive det frem. De blive otte Dage paa et Sted, sove fire og fire i en Seng, spise Olla af Okse- og Lammekød og undertiden om Aftenen ogsaa en ret god Frikassé; de have Vin i Pæglevis, Kød i Unzer, Brød i Pund og Sult i Centner. De give

Privatforestillinger for en stegt Høne, en kogt Hare, 4 Realer i Penge og to Kvarter Vin, eller gjennemsnitlig for 10 Realer.

I en *Boxiganga* er der to Kvinder, en Dreng og seks eller syv Mænd; Medlemmerne af en saadan Trup have mange Ubehageligheder, fordi det sjældent fejler, at en Bravo, en Døgenigt, en Forelsket eller en Skinsyg slutter sig til dem, hvorved deres Sikkerhed, deres Tilfredshed og deres Pengepung forskjertses. De have med sig 6 Komedier, 3 til 4 Autos, 5 Mellemspil og 2 Kufferter (en med Theaterrekvisitter og en til Fruentimmerdragter) og de leje 4 Muldyr, et til Kufferterne, to til Kvinderne og et til de øvrige, som efter Tur ride vekselvis hver sit Kvarter paa det. Alle syv pleje kun at have to Kapper og lade ogsaa disse gaa paa Tur; men ofte stikker Æselsdriveren af med dem. De spise godt, sove sammen i fire Senge og give deres Forestillinger om Aftenen, men paa Festdage om Dagen. Undervejs sove de gærne under Skorstenen for Pølsernes og Skinkernes Skyld, som ere hængt op der; de vikle de Pølser, de kunne faa fat paa, omkring Livet og tage dem med sig. En saadan *boxiganga* er farlig; thi den er foranderligere end Maanen og usikrere end et Grænseland, hvis ikke en god Direktør staar i Spidsen for den.

*Farándula'en* staar Compania'et nærmest. Skuespillere af denne Klasse have 3 Kvinder, 18 Komedier og 2 Kufferter med Bagage, rejse paa Muldyr eller ogsaa paa Kærrer, besøge de mere velhavende Egne, spise for sig selv, ere godt klædte, give ved Christilegemsfest Forestillinger til 200 Dukater, føre et lystigt Liv med Fjeder paa Hatten eller Hjelmbuske paa Hjelmen. Her findes Galaner, som med Hatten trykket ned over Ansigtet, med Kappen om Skuldrene og strygende deres Mundskæg kaste Elskovsblikke omkring sig, gjøre Tegn med Hænderne og skære forlibte Ansigter.

*Compañiaerne* ere sammensatte paa det mest forskjelligartede og forsøge sig i Alt; her findes velopdragne og dannede

Folk, agtbare Mænd af god Familie og ogsaa meget anstændige Kvinder, (thi hvor alle Klasser af Mennesker findes, kan det ikke mangle). Et saadant *Compañia* fører 50 Komedier, 300 Arrober [c. 7500 Pund] Oppakning, 16 Personer, som spille, 30, som spise, 1, som har Kassen, og Gud ved hvor mange, som stjæle. Nogle rejse paa Muldyr, andre i Vogne, atter andre til Hest, men ingen vil nøjes med en Kærre, for de sige, deres Mave kan ikke taale det. Paa Grund af de mange Roller, som de have at indstudere, den bestandige Prøven og Tilskuernes vekslende Smag, ere deres Anstrængelser overvættes store; men herom kunde der siges saa meget, at jeg vel gjør bedre i at tie derom.« [1])

Igjennem Spøgen læser man her, hvor udviklede Skuespillertrupperne, det vil sige de virkelig gode, var i det 16de Aarhundrede og navnlig at det kun var de tarveligere Selskaber, der benyttede Drenge til Damerollerne. Noget lignende var vistnok Tilfældet i Italien; i alt Fald tog de første Rangs Trupper, som gæstede Udlandet, sikkert kun Damer med til alle Kvinderollerne, ogsaa til Tjenestepige- og ældre Roller. Der var sjældent mere end tre til fire kvindelige Roller i Stykkerne.

I Frankrig optog man hurtigt Reformen for Elskerinderollernes Vedkommende. Allerede fra Midten af 16de Aarhundrede har man et Vidnesbyrd om, at de rejsende franske Trupper medførte Skuespillerinder. Vidnesbyrdet bestaar i intet mindre end en Engagementskontrakt [2]), affattet i Aaret 1545, mellem Kvinden *Marie Fairet* paa den ene Side og Direktøren l'Espéronnière paa den anden. Marie Fairet er i et Aar for-

[1]) Agustin de Rojas: *El Viage entretenido*, skrevet 1602 og udkommet Aaret efter. Det her citerede Sted er efter F. von Schacks tydske Oversættelse (Gesch. d. dram. Lit. und Kunst in Spanien, I 258 ff.)

[2]) Det interessante Aktstykke er fundet og offenliggjort for ti Aar siden af Departementsarkivaren *Boyer* (Mémoires de la Société historique du Cher 4e série, 4e vol. 1888 p, 287, cit. af Bapst a. V. 177 f.)

pligtet til at spille »gamle Stykker fra Rom eller andre Historier, Farcer eller Gøglespil *(soubresaults)* i Nærværelse af Publikum, overalt hvor l'Espéronnière finder for godt« og hun er endda saa letsindig at paatage sig at spille disse Ting »paa en saadan Maade, at enhver, som overværer det, vil have Fornøjelse deraf«. Til Gjengæld faar hun Føde og Husly, samt 12 Francs om Aaret, hvilket selv for de Tider ikke kan kaldes nogen overdreven flot Gage. Hvis hun efter Forestillingen af begejstrede Velyndere skulde faa Gaver, skal hun endda dele dem med Espéronnières Hustru.

*Marie Fairet* har sikkert ikke drømt om, at hun, halvfjerde hundrede Aar efter at hun sluttede dette Tolvfrancs' Engagement, vilde blive erindret i Historien som Frankrigs første professionelle Skuespillerinde.

Den Skik at lade Mænd spille Tjenestepigerne og de gamle Koner holdt sig imidlertid helt op i Molières Tid. Soubretterne var tidt meget djærve i deres Repliker fra Forfatternes Haand, og de gamle Koner vilde ingen Skuespillerinde spille. Følgelig maatte man lade Mændene beholde dem. Vi have i forrige Afsnit nævnt Dameskuespilleren *Alison* ved Hôtel de Bourgogne-Theatret, der spillede Tjenestepiger i Komedien og Farcen og Ammerne i Tragedien og Tragikomedien.

Efterhaanden som Soubretterollerne blev mere decente, som Molières glimrende Dorine- og Toinette-Typer, gik Skuespillerinderne villigt ind paa at spille dem. Derimod vægrede de sig vedblivende mod at udføre de gamle komiske Roller, og vi have i Molières Trup endnu en bestemt Skuespiller til dette Fag, nemlig *Hubert*, der var uddannet af Molière personlig og som med Held spillede saadanne Roller som *Mme Jourdain*, *Mme Pernelle*, *Bélise* i »de lærde Damer«, *Comtesse d'Escarbagnas* og flere. Hubert spillede iøvrigt ogsaa mandlige Roller, især Læger og Marquis'er og Fortrolige i Tragedien. Han trak

sig tilbage i Aaret 1685 og *Beauval*[1]) arvede hans kvindelige Rollefag, som han spillede helt op i Begyndelsen af det 18de Aarhundrede; Aar 1704 forlod han Scenen. Efter Beauval gik de gammelkomiske Kvinderoller definitivt over til Skuespillerinder, og det var især Fruerne *Desbrosses* og *Champvallon*, som udmærkede sig i dette Fag.

I *England* trængte Skuespillerinderne kun langsomt igjennem. Skjønt det engelske Theatervæsen i andre Retninger var saa højt udviklet, vilde det konservative Publikum dog ikke gaa med til denne Reform. Rigtignok kan man i en Rejsebeskrivelse[2]) fra 1608 læse en Udtalelse, som kunde tyde paa, at der allerede paa denne Tid var optraadt Kvinder paa Scenen. Forfatteren skriver om sit Ophold i *Venedig*: »Jeg var henne i et af deres Skuespilhuse, hvor jeg saa en Komedie blive spillet. Huset er meget tiggeragtigt og bart i Sammenligning med vore statelige Skuespilhuse i England, heller ikke kan deres Spil sammenlignes med vort i Retning af Kostymer, Optog og Musik. Her observerede jeg visse Ting, som jeg aldrig havde set før, for jeg saa Kvinder spille Komedie, noget jeg aldrig har set før, skjønt jeg har hørt, at det undertiden har været brugt i London, og de udførte det med saa megen Ynde, Virkning, gode Bevægelser og hvad som ellers hører til et Skuespil, som jeg nogensinde har set hos en mandlig Skuespiller.«

Man kunde tyde denne Ytring og den er blevet tydet saaledes, at der allerede inden 1608 havde været engelske Skuespillerinder i London. Dette har imidlertid ikke paa nogen

---

[1]) Jean Pitel, sieur de Beauval blev fra Provinsen engageret af Molière Aar 1670 sammen med sin Hustru, den for sit yderst stridbare Sind og rappe Tunge bekjendte Soubretteskuespillerinde (Jeanne Olivier Bourgignon). Beauval's mandlige Rollefag var de taabelige unge Mænd og han gjorde navnlig Lykke som Thomas Diafoirus i »Indbildt Syge«.

[2]) *Coryat's Crudities*, cit. af B. Baker, London Stage I 20.

anden Maade fundet Bekræftelse. Det er ogsaa langt rimeligere at antage, at Forfatteren sigter til andre *italienske* Skuespillerinder, som tidligere, lejlighedsvis havde optraadt ved Elisabeths Hof og i den engelske Hovedstad.

Endnu i 1629 var Londonerpublikumet saa uvant med at se Kvinder paa Scenen, at Skuespillerinder ved en fransk Trup fik raadne Æg og Æbler i Hovedet, da de viste sig og først i September 1656 betraadte en engelsk professionel Skuespillerinde Scenen, nemlig *Mrs. Coleman,* Skuespilleren Colemans Hustru, der udførte en Art Operarolle, *Ianthe*, i Davenants »The siege of Rhodes«[1]). Tidens Smag var nu ved den stadige Paavirkning af Italien og Frankrig bleven saaledes ændret, at der i samme Davenants kgl. Bevilling — han var Theaterdirektør — noget senere kunde hedde; »Hvor Kvinderoller i Stykkerne hidtil have været spillet af Mænd, hvilket Nogle have taget Forargelse af, give vi for kommende Tider Tilladelse til, at alle Kvinderoller spilles af Kvinder.«

Vistnok omtrent ved samme Tid optraadte ogsaa Kvinder i *Tyskland*, men kun i Operaen. De første egentlige Skuespillerinder finde vi ved Magister *Velthens* Trup, da den i Aaret 1685 fik fast Stade som kurfyrstelig-saksisk Hoftrup. Ligesom i England var det en Skuespillers Hustru, der gjorde Begyndelsen, Direktørens Kone nemlig, Madam *Velthen*. Sammen med hende optraadte ogsaa hendes Søster, og næste Aar ansattes nok en Skuespillerinde *Sara von Boxberg*.

I *Danmark*, hvor den professionelle Skuespilkunst først dannede sig saa sent som i første Halvdel af 18de Aarhundrede, var det naturligt, at Skuespillerindernes Optræden kom til at falde sammen med det regelmæssige Theaters Indstiftelse overhovedet. Dog se vi mange Kvinderoller blive spillede af Mænd,

---

[1]) Dette Skuespil var ogsaa paa anden Maade en Mærkepæl i engelsk Theaterhistorie, idet det var den første engelske Opera og det første Stykke i England, i hvilket der blev anvendt egentlige Dekorationer.

saaledes alene i »Barselstuen« ikke mindre end otte af Stykkets mange Damer, iblandt disse selve *Barselkonen,* for hvilken den tidligste kjendte Fremstiller er *Rose.* Helt op til vore Dage spilles endnu enkelte Holbergske Kvinderoller af Mænd, i »Barselstuen« saaledes Ane Signekælling og Gunild, i »Politiske Kundestøber« Arianke Grovsmeds; ret mærkeligt er det, at den meget letfærdige Lucretia Peers Datter i »Lykkelige Skibbrud« i gamle Dage blev udført af Skuespillerinder, men nu af Mænd. —

De italienske Commedia dell'arte Truppers kunstneriske Historie falder i tre Afsnit: i 16de Aarhundrede vinde de deres Berømmelse, i 17de holde de den vedlige og i 18de tabe de den. Det vilde blive næsten uoverkommelig svært og i hvert Fald i Forhold til Arbejdet for lidet lønnende at forfølge de forskjellige Selskabers vekslende Skæbner og sceniske Bedrifter. Her skal kun fremhæves nogle enkelte af de Skuespillere og Skuespillerinder, som især udmærkede sig og hvis Navne ere uadskilleligt knyttede til visse bestemte Figurer.

En af de berømteste Trupper i 16de Aarhundrede var *»de Skinsyge«* og navnlig fik den Ry under *Flaminio Scalas* Ledelse[1]) og ved Familien *Andreini's* store Dygtighed. Om *Scalas* Forfattervirksomhed er allerede talt. Han var den første, der med Orden og Nøjagtighed samlede og lod trykke de brugte Scenarier og ovenikjøbet yderligere føjede til hvert Stykke, hvad hans Ven og Kammerat *Francesco Andreini* fremhæver, en Liste over alle i Komedien forekommende Rekvi-

---

[1]) »De Skinsyge *(i Gelosi)* var et af de første Kompagnier, som besøgte Frankrig. Sammen med *i Confidenti* dannede de en Tid én Trup under Navn af *i Comici Uniti* (»de forenede Skuespillere«), men *i Gelosi* løste sig snart atter ud og spillede siden 1576 afvekslende i Frankrig og i Italien. Kronisten *L'Etoile* skriver om dem: »De italienske Skuespillere, som benævnes *li Gelosi* . . . tog fire Sols i Salær pr. Hoved af alle Franske, og der var et saadant Tilløb, at de fire bedste Predikanter havde ikke saameget alle tilsammen, naar de prækede.«

sitter, en Skik, som ogsaa senere bibeholdtes. At han har været en dygtig Direktør, synes aabenbart, derimod ved vi intet andet om ham som Skuespiller, end at han spillede Elskerroller under Theaternavnet *Flavio.*

Som Elsker begyndte ogsaa Scalas første mandlige Kraft *Francesco Andreini.* Det var en dannet og velbegavet Mand, Forfatter ligesom sin Direktør; han var hjemme i adskillige Sprog, en dygtig Sanger og spillede mange Instrumenter. Født omkring 1548 havde han i sin Ungdom været Soldat, blev saa fanget og solgt som Slave af Tyrkerne[1]), slap atter fri og blev Skuespiller. Det var dog ikke som Elsker, han vandt sit Ry, men væsentlig ved sin berømte *Capitan Spavento*, hans egen Opfindelse, en Figur, hvis utallige, fantastiske Pralerier han siden efter udgav under Titelen *Le Bravure del Capitano Spavento.* Han spillede ogsaa i Dottore-Faget og opfandt Figuren *Dottore Siciliano*, samt Troldmandsfiguren *Falcirone.* En saadan Mangesidighed var paa den Tid ikke almindelig, idet hver Skuespiller ellers almindeligvis havde sit bestemte Fag, udenfor hvilket han ikke gik. Efter sin Kones, *Isabellas* Død i Aaret 1604 forlod Francesco Theatret og vendte aldrig siden tilbage til det, skjønt han først døde 1624.

Han elskede nemlig sin Hustru over alt og hendes pludselige Død voldte ham saa stor en Sorg, at han ikke mere kunde beslutte sig til at optræde. Efter alle samtidiges Vidnesbyrd var hun ogsaa nok Kærlighed værd. *Isabella Andreini* var uden Sammenligning sin Tids mest fejrede Skuespillerinde, en virkelig talentfuld Forfatterinde, skjøn af Legem og ædel af Sind; »*bella di nome, bella di corpore & bellissima d'animo*«,

[1]) De tyrkiske Røverstater paa Afrikas Nordkyst drev som bekjendt en livlig Handel med kristne røvede Fanger, netop i denne Periode. Den almindelig benyttede Intrige i de italienske Stykker med de bortrøvede Sønner og Døtre var altsaa ikke den Gang saa usandsynlig, som den nu forekommer os at være.

som hendes Mand skrev om hende. Hvad Under da, at hendes Samtid forgudede hende.

Isabella fødtes i Padua Aar 1562 og blev som knap sekstenaarig ung Pige engageret som *Accesa,* Elskerinde, af Flaminio Scala. Francesco Andreini forelskede sig i hende og giftede sig med hende samme Aar 1578. Overalt hvor hun kom frem, gjorde hun den største Lykke ved sin Skønhed og sin Intelligens; Italiens og Frankrigs Poeter kappedes om at prise hende paa deres bedste Vers; *Tasso* skrev Sonnetter til hende; Henrik IV hædrede hende med at anvise hende en særlig smuk Bolig under hendes Ophold i Paris; hun var *Laureata* i det ansete *Accademia degli Intenti* og ved en Fest i Rom hos hendes Beundrer. Kardinal Aldobrandini blev hendes Billede ophængt og bekranset mellem Tassos og Petrarcas.



Fig. 33. Isabella Andreini.

Trods de mange rosende Ord, som skreves om hende og hendes Kunst, faa vi dog gjennem de altfor almindelige og højtstemte Vendinger intet som helst Indtryk af Arten af hendes Komediespil. Selve Komedierne gav just ikke Elskerinderne Anledning til at udfolde deres Talent synderligt; men det maa erindres, at Improvisationsskuespilkunsten ogsaa udstrakte sit Omraade over alvorlige historiske og tragiske Emner og det tør maaske antages, at det særlig var her, at Isabella brillerede. Hendes ædle, lidt strænge Profil, som man ser paa den Medaille, der efter hendes Død blev præget til hendes Minde, (Fig. 33) synes at tyde paa, at de alvorlige Karakterer have passet bedst for hende.

Da *i Gelosi*, hvis Pryd og Hovedstøtte hun naturligvis var, efter et treaarigt Ophold i Paris, atter skulde tilbage til Italien, skrev *Isaac de Ryer* et begejstret Digt til Isabella for at faa hende til at blive. Den første og sidste Strofe lød saaledes:

Je ne crois point qu' Isabelle
Soit une femme mortelle;
C'est plutôt quelqu'un des dieux
Qui s'est déguisé en femme,
Afin de nous ravir l'âme
Par l'oreille et par les yeux.
— — — — — — — — —
Divin esprit dont la France
Adorera l'excellence
Mille ans après son trépas,
(Paris vaut bien l'Italie)
L'assistance te supplie
Que tu ne t'en ailles pas.[1])

Trods denne indtrængende Opfordring rejste Isabella alligevel, men naaede ikke længere end til Lyon. Hun var frugtsommelig, kom for tidlig ned og døde den 10de Juli 1604.

Allerede før sin Død havde hun udgivet en Pastoralkomedie, *Favola pastorale*, ved Navn *Mirtilla*. Senere udgav hendes Mand og Flaminio Scala hendes Breve og andre Skrifter[2]).

Francesco og Isabella Andreini fik i Aaret 1579 en Søn *Giambattista Andreini*, som blev en dygtig Skuespiller, en virksom Theaterdirektør, en meget frugtbar Forfatter og et mærkeligt sammensat Menneske. Han spillede under Navnet *Lelio* i samme Trup som sine Forældre, indtil Moderens Død. Han

---

[1]) Hele Digtet er citeret hos M. Sand II 173 f.

[2]) Adolfo Bartoli giver i sit ovenfor cit. Værk nogle Prøver paa hendes Vers. De gjøre et helt nydeligt Indtryk.

trak sig da tilbage sammen med Faderen, i den Hensigt ligesom denne aldrig mere at betræde Scenen. Allerede næste Aar dannede han dog en ny Trup, betitlet *i Fedeli* og som Leder af denne spillede han i adskillige Aar i Italien. indtil han 1613 blev kaldt til Paris af Maria af Medici. Han havde samme Aar udgivet et Mysterium, *rappresentazione sacra*, ved Navn *Adamo*, som han dedicerede til nævnte Fyrstinde. Hun fik derved Lyst til at lære ham og hans Trup at kjende, og han spillede nu i Paris i nogle Aar, gik atter til Italien 1618, kom til Paris tre Aar efter og spillede i fire Aar paa Hôtel de Bourgogne. Han mistede sin Fader og tog nu en meget højtidelig Afsked med Frankrig og Theatret overhovedet i et lille Skrift betitlet *Teatro celeste*. Det er en Samling Sonnetter af meget from, næsten asketisk Karakter, i hvilke han besynger en Del Helgener og nogle dydige Skuespillere og Skuespillerinder, deriblandt sin Moder; paa Titelbladet opfordrer han »poetisk dem, som øve Theaterprofessionen, til at dyrke deres Kunst uden at krænke Dyden, saa vel for her paa Jorden at efterlade sig et anset Navn, som for ikke ved Lastefuldhed at spærre sig den Vej, som fører til Paradis.« Bogen er tilegnet Kardinal Richelieu, og Sonnetten, i hvilken han tager Afsked med Scenen, begynder saaledes: »Svigefulde Scene, jeg forlader Dig! Aldrig mere skal det hænde mig at staa stolt og pyntet paa din Grund. Ja, jeg forlader al denne tomme Prunk, samtidig med at jeg fjærner mig fra Frankrigs skjønne Egne . . .«

De højtidsfulde Ord forhindrede ham dog ikke i at blive ved den svigefulde Scene indtil sit treoghalvfjersindstyvende Aar, da han omsider trak sig tilbage for Alvor, hædret med Fyrsters Gunst, udnævnt til Jagtkaptejn hos Hertugen af Mantua og Medlem af *Accademia degli Spensierati*. I sit lange Theaterliv forfattede han, foruden flere gejstlige Skuespil og asketiske Digte en Række Komedier, som var yderst løsagtige, samt et

»fantastisk Digt« i femogtyve Sange »Olivastro eller den ulykkelige Poet«, skrevet i Tidens mest overlæssede og indviklede Stil og fuldt af de mærkeligste Urimeligheder[1]).

Af hans Skuespil ere nogle regelrette italienske Komedier i den sædvanlige Stil, men nedskrevne med Dialog og alt, ikke som Scalas i Scenario-Form; andre ere fantastiske Trylle- og Udstyrsspil; atter andre danne paa Grund af deres fuldkomne Mangel paa Rimelighed i Form og Indhold en Slags Genre for sig. Helt igjennem en dramatisk Vanskabning er saaledes *la Centaura,* hvis første Akt er en Komedie, anden en Pastorale, tredje en Tragedie. I Pastoralen ere Hovedpersonerne en hel *Centaurfamilie,* Fader, Søn, Moder og Datter. Forældrene, som kæmpe for at erhverve sig Øen Cyperns Krone, dræbe sig efter en Række romantiske Æventyr i Fortvivlelse, og den unge *Centaura,* Centaurdatteren, bestiger Tronen, hvilket, som Magnin[2]), der beskriver Stykket, rigtig bemærker, maa have været lettere for hende end at sætte sig paa den.

Giambattista Andreini var to Gange gift, begge Gange med dygtige Skuespillerinder, først med *Virginia Ramponi,* kaldet *Florinda,* efter dennes Død med Skuespillerinden *Lidia,* hvis Familienavn ikke er kjendt.

Foruden denne berømte Familie Andreini fortjener endnu at nævnes af 16de Aarhundredes Skuespillerinder, *Vincenza Armani,* der kappedes i Berømmelse med den skjønne Isabella. Som denne var hun Digterinde, foruden at være Skuespillerinde, men desforuden var hun Billedhuggerinde, Sangerinde og Musiker.

Om hendes Skuespilkunst siges det, at »hun spillede i tre forskjellige Stilarter, nemlig i komisk, pastoral og tragisk Stil, og iagttog, hvad der sømmede sig for enhver, saa rigtigt, at

---

1) A. Bartoli: a. V. CXIV.

2) Teatro eeleste, les commencements de la comédie italienne en France. — Rev. d. deux mondes, 15 déc. 1847.

Akademiet *degli Intronati* i Siena flere Gange udtalte, at det lykkedes denne Dame meget bedre at tale improvisatorisk end de fleste fuldkomne Forfattere at skrive med Overlæg [1]). Og hos en anden samtidig Forfatter hedder det, at hun »ved at efterligne Ciceros Veltalenhed har stillet Skuespilkunsten i Konkurrens med Talerkunsten, og dels ved sin vidunderlige Skjønhed, dels ved sin usigelige Ynde, har hun rejst et saare pragtfuldt Mindesmærke over sig selv i Tilskuerverdenen og gjort sig bekjendt som den fortrinligste Skuespillerinde i vor Tid.« [2]).

Hendes Digte roses for den naturlige varme Tone, i hvilke de ere skrevne. Hun synes ikke at have været smittet af den Petrarchisme, som ellers gjorde saamange af det 16de Aarhundredes Lyrikere ulæselige [3]).

Til Giovan Battista Andreinis Trup *i Fideli* hørte en Mand, som senere selv dannede et Selskab, der bl. a. berejste Frankrig og gjorde megen Lykke. Det var Opfinderen af *Beltrame-Typen*. *Nicolo Barbieri*, en Mand, der har Betydning for det italienske Theaters Historie, ikke mindst ved det flere Gange citerede Skrift, han udgav under Navnet »Bønskriftet, *[la Supplica]* fortrolig Tale af Nicolo Barbieri, kaldet Beltrame, rettet til dem, som i Skrift eller Tale beskæftige sig med Skuespillerne og ikke tage Hensyn til dydige Handlingers Fortjeneste. — Læsning for Standspersoner, som ikke ere helt igjennem kritiske eller fuldkommen taabelige.«

Det er en Slags Forsvarsskrift for Skuespillerstanden, men indeholder derigjennem en Mængde Oplysninger om Tidens Skuespillere, som have været senere Forskere til stor Nytte.

---

1) Bartoli: Notizie istoriche de' Com. Italiani, Padova 1782; cit. af A. Bartoli, a. St. CXVIII.

2) Garzoni: Piazza Universale, 738, cit. af samme.

3) En enkelt Prøve findes hos Bartoli S. CXIX. Det er et glødende Elskovsdigt, men helt naturligt i Tonen og dog klingende.

Den Maskefigur, han som Skuespiller var Opfinder af, var en Art »værdig Fader«, en klogere, finere, mere menneskelig Pantalone, som han kaldte for *Beltrame.* Riccoboni, og efter ham Maurice Sand og flere, har fejlagtig anset Beltrame for en Tjenertype, en Slags Scapin. I de Stykker som Barbieri, der ligesom næsten alle sine fremragende Kolleger var Skuespilforfatter, har efterladt sig, er Beltrame udelukkende den fornuftige, forsigtige Fader. Figurens Udseende er mindre udpræget og mindre karikeret end Pantalones. Kostymet bestaar af en graa Klædesvams, Knæbenklæder og »Trousser« ɔ: korte posede Benklæder, som ellers bares over de stramtsiddende, lange »Pantalons« og en rummelig Kappe, alt af graat Klæde, Om Livet bar han et Læderbælte med en lille Taske. Masken er krumnæset, dog uden Overdrivelse, og han bærer mørkt Fuldskæg.

Barbieris bedste Stykke var *»l'Inavertito overo Scapino disturbato e Mezzetino travagliato«*, som han nedskrev og udgav med fuldstændig Dialog, skjønt det oprindelig var spillet som Improvisationsstykke. Det er Forbilledet for Molières *l'Etourdi ou les Contre-temps.*

Størst Navn og mest Berømmelse vandt dog de store komiske Skuespillere Scaramuccierne, Harlekinerne, Mezzetinerne og hvad de alle hed. Ved deres Aands og deres Legemers italienske Smidighed, ved deres mangfoldige musikalske og mimiske Færdigheder, der allerede hvilede paa en fast kunstnerisk Tradition, men tog sig helt friske ud ved det Talent, hvormed de blev fremførte, bedaarede de ganske Hofpublikumet rundt om i Europa, og lokkede mangen Subvention, mange Gaver og Gunstbevisninger ud af Kongerne og Fyrsterne, Skuespillernes daværende bedste og undertiden næsten eneste Erhverskilde.

En uhyre Berømmelse vandt saaledes *Tiberio Fiorilli*, den fejrede *Scaramuccia.* Selv om han ikke just var Opfinderen

af denne Figur, thi den findes allerede blandt Callots Tegninger, var han dog den, der bragte den i Ry og som gav den sin nye og endelige Form. Navnlig i Frankrig, hvor Fiorilli virkede sin meste Tid, blev Scaramouche-Figuren paa



Fig, 34. Tiberio Fiorilli som Scaramouche.

Mode. I Italien havde den bestandig været en Capitano-Type, men Fiorilli lempede den efter de forskjellige Stykker og udstyrede den med en Uendelighed af mimiske og musikalske Hokus-Pokus, som ved hans geniale Udførelse syntes saa vittige og tiltrækkende, at man, som Riccoboni siger, i

Frankrig satte Scaramouche »i enhver Sauce«[1]). *Tiberio Fiorilli* fødtes i Neapel i Aaret 1608 og døde i Paris Aar 1694. Hans lange Liv er beskrevet i en kort lille Bog, som udkom Aaret efter hans Død, og hvis Forfatter er, eller maaske snarere udgiver sig for at være, Fiorillis yngre Kollega Angelo Constantini[2]). Bogen er imidlertid ikke stort andet end en Samling flove og urimelige Anekdoter, der skildrer Skuespilleren i en Mængde æventyrlige Situationer: paa Galejerne, i Fængsel, som Tigger, i Havsnød, men bestandig som en gjennemført Kæltring, der som en Skade rapser alle Værdigjenstande, som skinne ham i Øjnene. Som Biografi har den nu sjældne lille Bog ingen Værdi og den desavoueres ogsaa i meget kraftige Udtryk af Forfatter-Skuespilleren Gherardi, der som Fiorillis Efterfølger dog maatte vide Besked. Imidlertid ere enkelte Smaapartier af Bogen ikke helt saa urimelige som de andre. Saaledes gives der et nogenlunde anskueligt Billede af hans Udseende, som iøvrigt støttes af et vedføjet Billede, en Efterligning af et Stik af N. Bonnart (se Fig. 34)[3]). Vi se her Fiorilli som en lang, lidt højskuldret, men dog rank Mand,

---

1) »En Italie ce personnage n'a jamais fait d'autre caractère que celui du Capitan; mais en France on l'a mis à toute sausse«. — Ricc. II 315.

2) *La vie de Scaramouche, par le sieur Angelo Constantini, Comedien Ordinaire du Roy dans sa Troupe Italienne, sous le nom de Mezzetin.* — A Paris. 1695.

3) Det berettes gjerne af Fiorillis Biografer (bl. a. af den ellers saa korrekte *Jal* i hans *Dictionnaire critique*), at der under dette Bonnarts Stik staar følgende *Quatrain*:

*Cet illustre Comedien*
*Attegnit de son art l'agreable maniere*
*Il fût le maître de Molière*
*Et la Nature fut le sien.*

Dette er imidlertid forkert. Under det her meddelte Stik findes denne Underskrift:

*Scaramouche est inimitable*
*Pour faire des sauts perilleux*
*Et quand il a le ventre à table*
*Il s'en acquitte aussy des mieux.*

Den anden saa hyppigt citerede Underskrift har jeg ikke fundet paa noget af de mig bekjendte Billeder af Scaramouche. Jeg har i alt set syv, foruden den lille Gjengivelse i Constantinis Bog.

lidt før, thi han var en stor Spiser, men dog uhyre bevægelig. Baade sin Agilitet og sin Rankhed bevarede Fiorilli lige til sin høje Alderdom; det var ham, som i sit treogfirsindstyvende Aar endnu med Lethed kunde uddele Ørefigen med Foden. Hans Optræden var væsentlig mimisk og han havde i Mimiken naaet en Fuldkommenhed, som gjorde hans største kunstneriske Lykke. »Man kan endog sige«, hedder det i Forordet til hans Biografi, »at alt talte i ham, hans Fødder, hans Hænder, hans Hoved, og at den ubetydeligste af hans Stillinger var grundet paa Eftertanke«. Molière var hans ivrige Beundrer og siges at have lært uhyre meget af ham som Skuespiller[1]). Bedre Autoritet kunne vi ikke faa til at bevidne hans Fortræffelighed. Gherardi giver os dog en Beskrivelse af en af hans mimiske Scener, som anskueliggjør nok saa meget som de blot rosende Ord. »Man ser her«, siger han,[2]) »Scara-

---

[1]) Efter andre Udtalelser maa man tro, at Molière ligefrem har taget Undervisning i Mimik hos den italienske Buffoskuespiller. I det Pasquil, som Le Boulanger de Chalussy skrev over Molière under Titlen *Élomire* [Anagram af Molière] *hypocondre* staar saaledes:

*, . . . . Par exemple, Élomire*
*Veut se rendre parfait dans l'art de faire rire;*
*Que fait-il, le matois, dans ce hardi dessein?*
*Chez le grand Scaramouche il va soir et matin.*
*Là, le miroir en main et ce grand homme en face,*
*Il n'est contorsion, posture ni grimace*
*Que ce grand écolier du plus grand des bouffons*
*Ne fasse et ne refasse en cent et cent façons:*
*Tantôt, pour exprimer les soucis d'un ménage,*
*De mille et mille plis il fronce son visage,*
*Puis, joignant la pâleur à ces rides qu'il fait,*
*D'un mari malheureux il est le vrai portrait*
*Après, poussant plus loin cette triste figure,*
*D'un cocu, d'un jaloux, il en fait la peinture;*
*Tantôt à pas comptés vous le voyez chercher*
*Ce qu' on voit par ses yeux, qu'il craint de rencontrer;*
*Puis s'arrêtant tout court, écumant de colère,*
*Vous diriez qu'il surprend une femme adultère,*
*Et l'on croit, tant ses yeux peignent bien cet affront,*
*Qu'il a la rage au coeur et les cornes au front.*

[2]) Colombine Avocat pour et contre, 2den Akt, Scene 7.

mouche, som efter at have stillet alt i Orden, hvad der er i Værelset, tager sin Guitar, sætter sig i en Lænestol og spiller, medens han venter paa sin Herres Ankomst. Pasquariel kommer ganske sagte bag ham og slaar Takt over hans Skuldre, hvad der sætter Scaramouche i den frygteligste Skræk. Med et Ord, her er det, at denne uforlignelige Scaramouche, som har været Theatrets Pryd og Mønstret for sin Tids berømteste Skuespillere, som af ham havde lært den vanskelige Kunst, som er saa nødvendig for Folk af deres Stand, at sætte Lidenskaberne i Bevægelse og forstaa at male dem rigtigt paa Ansigtet; her er det, siger jeg, at han fik Folk til at daane af Latter i et godt Kvarter med en Forskrækkelsesscene, hvor han ikke sagde et eneste Ord. Man maa ogsaa indrømme, at denne fortrinlige Skuespiller besad dette mærkværdige Talent i en saa høj Grad af Fuldkommenhed, at han rørte flere Hjærter, ved en ren Naturs simple Midler alene, end sædvanligvis de dueligste Talere ved den mest overbevisende Rhetoriks Skjønheder. Hvilket en Gang fik en stor Fyrste, som saa ham spille i Rom, til at sige: *Scaramuccia non parla e dice gran cose* . . . . . Og for at bevidne ham den Pris, han satte paa ham, lod han ham kalde til sig, da Komedien var ude, og forærede ham den Karosse med seks Heste for, i hvilken han havde ladet ham hente.«

Ved Siden af Mimiken var det Foredraget af Sange med Akkompagnement af Guitaren, Fiorillis uadskillelige Ledsager, der satte Kulør paa Scaramouche-Scenerne. Constantinis Bog beskriver ret anskueligt, hvorledes Fiorilli vinder Ludvig den 14des Gunst ved et lille, meget ejendommeligt Sangnummer. »Saa snart han stod over for hans Majestæt, kastede han sin Kappe paa Gulvet og viste sig med sin Guitar, sin Hund og sin Papegøje. Han lavede en meget fornøjelig Koncert med disse to Dyr, som han havde dresseret til at tage hver sin

Stemme, og hvoraf det ene sad paa Halsen af hans Guitar og det andet paa en lille Tabouret, medens han sang disse Ord:

*Fa la ut a mi modo nel cantar*
*Re mi si on non aver lingua a quel la*
*Che sol fa profession di farme star*
*Mi re resto in questo*
*La berinto ch'ogni mal discerno*
*Che la mi sol fa star in questo inferno.*

*La mi fa sospirare la notte è il dì*
*Re mi rar la non vol el Mi-o dolor*
*Là fa far ogni canto sol per mi*
*Mi mi sol moro ristoro*
*Non son mai per aver in sin ch'io spiro*
*Che la sol fa la-mor, io Mi-ro-mi-ro.*

Disse tre Dyr gjorde deres Pligt saa vel, at Kongen fandt Behag i det midterste, som var Scaramouche; saa at han siden den Tid har haft den Ære at forlyste denne store Konge i mere end tredive Aar, idet han bestandig syntes ny i sine Manerer, skjønt han ikke skiftede Figur.« [1])

Ogsaa andre burleske Viser havde Fiorilli paa sit Repertoire, som den om »det forelskede Æsel«, hvor han efterlignede den populære Langøres Skryden i en opadstigende Skala fra *ut* til *la* [2]),

---

[1]) Vie de Scaramouche, S. 89 f. Jeg tør ikke indlade mig paa at levere nogen Oversættelse af dette mærkelige Sangnummer.

[2]) Første Vers af denne Vise lyder:

*L'Asinello innamorato*
*Canto, è raggia à tutte l'hore*
*Pare un Musico affamato*
*Quando narra il suo dolore,*
*E cantando d'amor va,*
*Ut re mi fa sol la.*

(Han skryder.)
Vie de Scaramouche, S. 22.

eller om »den kastrerede Kat«, hvor han udtrykte det arme Dyrs afmægtige Elskovskvaler saa pudserligt, at, efter hans Biografs Sigende, Hertugen af Florents, for hvem han havde sunget den, »styrtede hen og omfavnede ham og svor, at aldrig noget Menneske havde moret ham saa godt«.

Som man ser, var det just ikke de fineste Sjælstilstande, som Fiorillis Kunst gjengav, og hans Emner minde os mest om moderne Klownstreger. Men ogsaa disse kunne udføres med overlegent Talent, skjønt det nu kun sjældent ses. Og at Fiorillis Talent paa det burleske Omraade var noget enestaaende, kunne vi efter alle Vidnesbyrd ikke tvivle paa. At Ludvig den 14de satte overmaade megen Pris paa ham, have vi haandgribelige Beviser paa i den Mængde Pengegaver, som han i Følge gamle Regnskaber[1]) fik personlig af Kongen, foruden den Subvention paa 15000 fr., som det italienske Theater i Paris aarlig nød.

Hans Bekjendtskab til den store Konge var iøvrigt af langt ældre Dato end antydet i Constantinis Biografi. Allerede 1639 kom han til Paris, under Ludvig den 13de, og en Gang var han tilsagt til Hove sammen med sin kvindelige Kammerat *Brigida Bianchi*. Men den unge Dauphin, den senere Ludvig den 14de, den Gang et spædt Barn, behagede just at være i meget slet Lune og skreg og græd ustanseligt uden at nogen var i Stand til at berolige ham. Tiberio Fiorilli sagde da til Dronningen, at hvis han maatte tage Prinsen i sine Arme, skulde han paatage sig at berolige ham. Han fik Lov dertil, og gjorde nu saa mange Løjer og skar saa vidunderlige Ansigter, at det kongelige Barns Arrigskab forvandledes til en hæftig Munterhed, hvis Følger endog var saa kraftige, at de helt ødelagde Fiorillis Scaramucciadragt, til det forsamlede Hofs store Glæde. Mange Aar efter mindedes Kongen dette

---

1) Fremdragne af Jal: Dictionnaire critique.

sit første Møde med Scaramouche og bevarede ham altid i sin Bevaagenhed.

Fiorilli var to Gange gift og mange Gange forelsket. Hans første Kone var den ansete Soubretteskuespillerinde *Marinette* eller Signorina *Del Campo*, som hendes Familienavn var. Hun døde i Italien, medens Fiorilli slog sig ned i Paris, hvor en ung tarvelig og meget letfærdig Pige, *Marie Duval*, besnærede hans gamle Hjærte i den Grad, at han, trods hendes aabenbare Utroskab mod ham, giftede sig med hende i sit firsindstyvende Aar, hvorpaa hun udstyrede ham med en Hovedprydelse saa anselig som nogen af dem, han hidtil havde spottet i sit lystige Komediespil. Fiorilli maatte endog klage til Ludvig den 14de over sin falske Hustru og hun blev omsider anbragt i en Korrektionsanstalt for løsagtige Kvinder.

Ifølge sin Biograf efterlod Fiorilli ved sin Død ca. 300,000 fr. til sin Søn, der var en lærd og fortjenstfuld Præst, foruden et betydeligt Legat til et Kloster.[1])

Fiorillis Efterfølgere som Scaramuccia var *Gandini*, *Rauzini*, *Benozzi* og flere, men ingen naaede den Berømmelse som Fiorilli, og i Virkeligheden døde Figuren med ham.

Den eneste italienske Skuespiller, der kunde maale sig med Fiorilli i Berømmelse, var hans noget yngre Samtidige *Giuseppe Domenico Biancolelli*, født i Bologna Aar 1640, død i Paris 1688. Han var af Skuespillerfamilie og blev allerede fra Barn opdraget til at spille Komedie sammen med Forældrene, der havde Engagement ved en Trup i Bologna. Allerede som ungt Menneske vandt han sig et godt Navn og engageredes ved Tabarinis Trup i Wien. Herfra blev han, tyve Aar gammel, kaldt til Paris, hvor han forblev indtil sin Død.

Han engageredes i Paris som »anden Zanni« — Harlekin, medens *Locatelli* spillede første, Trivellino. Der er allerede

[1]) Vie de Scaramouche S. 133: Scaramouche havde iøvrigt flere Børn, saavel i som udenfor Ægteskabet.

omtalt ovenfor[1]), hvorledes Domenico eller Dominique, som hans sædvanlige Navn blev i Paris, forandrede Harlekins tidligere Karakter og skabte en ny Type, mere intelligent, mere vittig og mere agil end den tidligere. Han spillede ikke andet end Harlekinroller, men forstod at variere dem i det uendelige, ligesom Fiorilli sin Scaramuccia.

Ved sin Elegance og sit smidige Væsen gjorde han sig meget yndet ved Ludvig den 14des Hof og kappedes ogsaa her med Fiorilli om den store Konges Yndest.

Sandsynligvis have de to Komikere dog været meget forskjellige. Domenicos Komik har sikkert været en hel Del mere sleben og gratiøs end den grovkornede Scaramouche. Man behøver blot sammenligne deres Billeder. Domenico er paa sit, et fortrinligt Kobber af Hubert, (se Fig. 35), klædt paa som en Hertug og har et Smil som en Statsmand; den lange, skæve Fiorilli er én gemytlig Grimasse.

Domenico var lille og blev i sine sidste Aar noget fed, hvad der generede ham en Del i hans Optræden. Hans Ansigt er ret kønt og klogt, med en lille spodsk Mund og et Par store, melankolske Øjne. Hans Temperament var i Virkeligheden ogsaa melankolsk[2]), som det tidt er Tilfældet med Folk med meget Lune.

Hans Død indtraf meget pludseligt og under særegne Omstændigheder. Ludvig den 14des Dansemester havde optraadt for Kongen i en Balletentrée, som var føjet til et af de italienske Stykker. Domenico, som var en meget god Danser, fandt nu paa at efterligne den franske Dansemesters Dans paa en saa ubeskrivelig komisk Maade, at Kongen morede sig

---

[1]) Se Side 247 f.

[2]) Naturligvis berettes den uopslidelige Anekdote, at D. søgte Raad hos en Læge mod sin Melankoli og fik til Svar: Gaa hen og se Dominique som Harlekin, ogsaa om denne som om de fleste andre store Komikere. Hvor den hører hjemme, er ikke godt at sige. Rimeligvis dog intetsteds.




Fig. 35. Harlekinen Domenico Biancolelli (efter et Stik af Hubert).

uhyre derover. Da Domenico lagde Mærke til Kongens Glæde, blev han ved, længere end han egenlig kunde holde ud, og

fed, som han var, blev han overvættes varm. Det var ham ikke muligt at komme til at skifte Klæder efter den voldsomme Dans, da han straks skulde spille igjen, og han forkølede sig derfor stærkt, fik en Lungebetændelse og døde efter otte Dages Sygdom. Datidens Modeblad *Mercure de France* skrev bl. a. om ham:

*Cependant il est mort; tout le monde en soupire:*
*Qui l'eût jamais pensé sans se désespérer,*
*Que l'aimable Arlequin qui nous a tant fait rire*
*Dût sitôt nous faire pleurer!*

Domenico havde de sidste sytten, atten Aar baaret det italienske Theater i Paris. Hans pludselige Død blev derfor et meget haardt Slag for Skuespillerne. I en Maaned lukkede de Theatret og før Gjenaabningen lod de opslaa følgende ret karakteristiske Plakat: »Vi have længe vist vort Mismod ved vor Tavshed, og vi vilde forlænge den yderligere, hvis Frygten for at mishage Dem ikke var stærkere end en saa retmæssig Sorg. Vi aabne vort Theater næste Onsdag, den første Dag i September 1688 [Domenico var død 2den August]. Umuligt, som det er os at gjenoprette det Tab, som vi have lidt, byde vi Dem det bedste, vor Flid og Omhu har kunnet udrette. Medbring en Smule Overbærenhed og vær overbevist om, at vi ikke ville undlade noget af, hvad som kan bidrage til Deres Fornøjelse.« [1])

Efter hans Død udkom der i Paris en lille Bog om ham betitlet: *Arlequiniana, ou les bons mot, les histoires plaisantes et agréables, recueillies des conversations d'Arlequin* (1694). Bogen er af Skuespilleren Carlo Cotolendi og i Upaalidelighed og flov Smagløshed et fuldkomment Sidestykke til Constantinis *Vie de*

---

[1]) Meddelt af Maurice Sand, I 78.

*Scaramouche.* Ikke desmindre versere dens kjedsommelige Anekdoter i alle Haandbøger.

Domenico Biancolelli fik i Modsætning til Fiorilli mange udmærkede Efterfølgere. Allerede Aaret efter hans Død, den 1ste Oktober 1689, debuterede *Evariste Gherardi,* der foruden ved sin Skuespillervirksomhed har gjort sig fortjent ved den store Samling af Stykker, hørende til det italienske Theaters Repertoire, som han udgav under Titlen *Théâtre italien de Gherardi*[1]) *ou le Recueil gen. de toutes les comed. et scènes Françoises jouées par les Comed. Ital.*

Ogsaa Domenicos Søn *Pietro Francesco Biancolelli* (f. 1680) var en dygtig Harlekin. Han optraadte under sin Faders Navn Domenico i franske Provinser og i Italien, og spillede i Paris 1710—1717 paa Markedet i St. Germain og andre Steder[2]).

Større Ry end den anden Domeniço vandt dog det 18de Aarhundredes to berømteste Harlekiner *Tommasino* og *Carlino,* som vi senere skulle komme tilbage til.

I Aaret 1697 afskedigedes alle de italienske Skuespillere af Ludvig den 14des Tjeneste og det italienske Theater i Paris lukkedes. Paris havde hidtil været de omflakkende Italieneres Yndlingshavn, det Sted, hvor deres kunstneriske Navn og Berømmelse smeddedes, hvor de badede sig i *le roi soleil's* Naadesstraaler og nød godt af hans Guld, og hvor de gerne blev siddende fast til deres Død. De havde nu begaaet den store Dumhed, for at give et nyt Stykke en forøget Tiltrækning, at kalde det med Navnet paa en forbudt Roman *La fausse prude* (den falske Snærpe), og man saa heri en Fornærmelse

---

1) Det fortælles overalt, at Gherardi døde just den Dag, da han havde været i Versailles for at overrække Dauphinen sin nys udkomne Bog. *Théâtre italien* er imidlertid saavidt mig bekjendt ikke udkommet tidligere end 1717 og Gherardi døde Aar 1700.

2) Han var altsaa ikke, som den ellers saa paalidelige Ad. Bartoli siger, (a. St. CLXXVI) sin Faders umiddelbare Efterfølger, bl. a. af den Grund, at han kun var 8 Aar gammel ved Faderens Død.

mod Kongens for sin Fromladenhed noksom bekjendte Maîtresse Mme de Maintenon. Theatret lukkedes uden Skaansel. Stykket var iøvrigt ganske uden nogen som helst Forbindelse med den formentlige Hentydning. Dets oprindelige Titel var »*la finta matrigna*« (den foregivne Stifmoder), men Opførelsen fandt aldrig Sted, saa det blev ikke Italienerne muligt at bevise deres Uskyldighed.

Trupens Hovedstøtte og maaske ogsaa den, der var Ophavsmand til den taabelige Taktløshed, var — foruden Evariste Gherardi — den letsindige og frække *Angelo Constantini* eller, som hans Theaternavn lød, *Mezzetino*, Forfatteren til Biografien af Scaramouche. Han havde spillet i Paris siden 1682, virket sammen med Domenico og gjort Lykke ved sit friske, muntre Spil, som understøttedes af et livfuldt, bevægeligt Ansigt[1]) (se Fig. 36). Ogsaa udenfor Scenen havde han gode Indfald. Brødrene Parfait, det franske Theaters Historieskrivere fra forrige Aarhundrede, berette saaledes en virkelig pudsig Historie om ham. Han havde dediceret et af ham selv forfattet Stykke til Hertugen af Saint-Agnan og vilde nu selv overrække ham Bogen, i det Haab at faa en anselig Erkjendtlighed for sin Opmærksomhed; thi Hertugen var bekjendt for sin Gavmildhed. En Morgenstund begav han sig altsaa til Paladset, men Schweitzeren vilde ikke paa nogen Maade indlade ham. For at stemme ham mildere, lovede Constantini ham da en Tredjedel af den Gratifikation, han ventede af faa, og kom ind ad Porten. Men straks paa Trappen stødte han paa Overlakajen, der var lige saa umedgjørlig som Schweitzeren. Constantini lovede ham den anden Tredjedel og kom nu saa langt som til Hertugens Forværelse. Men her mødte ham Kammertjeneren, endnu mere ubøjelig end de to andre; og

1) Det har paa Vermeulens fortræffelige Stik en ikke ringe Lighed med den ældre Coquelins kjendte Træk.



**Fig. 36. Angelo Constantini som Mezzetino (efter et Stik af Vermeulen).**

kun med Nød og næppe fik han Adgang til Hertugen, mod at love ham den sidste Tredjedel.

Ikke saa snart var ham kommen ind, før han gik lige hen til Hertugen, rakte ham Bogen og sagde: »Deres Højhed! her er et Theaterstykke, som jeg tager mig den Frihed at overrække Dem, og for hvilket jeg beder Dem give mig hundrede Stokkeslag.«

Hertugen spurgte naturligvis, hvorfor han ønskede sig en saa usædvanlig Belønning, og Constantini forklarede ham da de Vanskeligheder, han havde haft med at komme ind til ham, hvorpaa Hertugen gav sine Folk en drøj Reprimande og sendte 100 Louisd'orer til Constantinis Kone, som intet havde lovet.

Da den italienske Trup opløstes, fik Constantini Engagement i Braunschweig, og herfra sendte *August II*, Kurfyrste af Sachsen og Konge af Polen, Bud efter ham og opfordrede ham til at danne en italiensk Trup af Skuespillere og Sangere til at spille i Dresden.

Han tog med Glæde mod Tilbudet og skilte sig fra sit Hverv med saa megen Duelighed, at August gjorde ham til Kammerherre og adlede ham.

Men atter her skulde en kongelig Maîtresse blive ham skæbnesvanger. Constantini, som i Paris havde gjort megen Lykke hos det smukke Køn, forelskede sig i Augusts Yndlingselskerinde — han havde som bekjendt mange — og erklærede hende sin Kærlighed. Men ikke nok med det; overfor Maîtressen gjorde han Nar af sin Velynder, Kongen, og søgte at nedsætte ham i Damens Øjne. August fik nys om Sagen og skjulte sig i sin Elskerindes Værelse paa en Tid, da et Stævnemøde skulde finde Sted.

Det er aldrig nærmere oplyst, hvad der foregik, undtagen dette, at Kongen rasende styrtede frem af sit Skjul med dragen Kaarde, og vilde hugge Hovedet af Skuespilleren. Han be-

tænkte sig dog og nøjedes med at lade ham arrestere og senere føre i Fængsel paa Slottet Königstein.

I tyve lange Aar sad den arme Mezzetino her. Da forbarmede en anden af Augusts Elskerinder sig, uvist af hvilken Grund, over hans Skæbne og formaaede Kongen til at aflægge et Besøg i Statsfængslet, hvor den før saa kække og elegante Komiker kastede sig for hans Fødder som en gammel Mand, med et Skæg, som han havde ladet vokse siden sin Fængsling. Nogle Maaneder efter blev han sat i Frihed, fik sine Ejendele tilbage, men udvistes af Dresden og Hertugdømmet Sachsen.

Constantini drog da til sin Fødeby Verona. Men hans urolige Sind, og maaske ogsaa Trangen til Penge, førte ham efter nogle Aars Forløb til Paris igjen. Her havde imidlertid i Aaret 1716 en ny italiensk Trup dannet sig efter Ludvig den 14des Død, den saakaldte *Troupe du Régent,* som ledede af *Luigi Riccoboni.* Og den gamle Mezzetino, som nu var omkring de tres, henvendte sig da til sine gamle Kolleger og foreslog dem hvad vi vilde kalde en Gæsteoptræden. Kammeraterne, som dels var glad overraskede ved at gjense den af Skæbnen omtumlede Mezzetino, dels vel ogsaa lugtede en Sensationssukces, engagerede straks Constantini til fem Forestillinger for den ikke ubetydelige Sum af 3000 fr. Forventningerne blev heller ikke skuffede. Tilstrømningen var saa overordenlig, at skjønt Priserne var fordoblede, maatte der dog afvises lige saa mange Personer, som det fulde Hus rummede. L. Riccoboni havde skrevet en Lejlighedsprolog, hvor den gamle Mezzetino fremstilles for Momus som en ærværdig Olding, og derpaa paa hans Bud affører sig sine Gammelmandsklæder og staar i sin fordums Mezzetinodragt. I denne fortæller han en Drøm, han nylig har haft. Han drømte, siger han, at han var paa ny i Paris, paa det italienske Theater. Og op af Gulvet skød der en Guitar og han syntes, at han endnu kunde synge, skjønt han var saa gammel. Medens han

fortalte, kom der naturligvis en Guitar op fra en Lem og Mezzetino tog den og sang en indsmigrende Sang for det begejstrede Publikum.

Efter denne sin sidste Triumf tog Angelo Constantini atter tilbage til Verona, hvor han døde i Slutningen af samme Aar, 1729.

Den Trup, til hvilken han i sin gamle Alder havde sluttet sig, var iøvrigt et af de allerberømteste italienske Skuespillerselskaber og naaede sin Berømmelse baade ved de udmærkede Kræfter, som hørte til det, og ved det gode Repertoire, som det opførte. Lederen, *Luigi Riccoboni,* har adskillige Gange været nævnt og citeret som Forfatter til en af Hovedkilderne til den italienske Maskekomedies Historie. Han var som Menneske en diametral Modsætning til Constantini og en af de Skuespillere, som ved sin Dannelse og Intelligens bidrog mest til at gjøre Standen Ære.

Han hørte til en gammel og anset Skuespillerfamilie. Hans Fader *Antonio Riccoboni* var en udmærket *Pantalone* ved Hertugen af Modenas Hof og gjorde sig næsten mest berømt ved det frejdige Afslag, han gav den almægtige Ludvig den 14de, da denne i Aaret 1670 lod sende Bud efter ham til Versailles. Sønnen Luigi begyndte ligeledes sin Løbebane i Modena, hvor han ogsaa fødtes (1675 ell. 77). Det i Hertugens Tjeneste staaende Kompagni ledede den Gang af en Dame, en dygtig og energisk Skuespillerinde *Diana*[1]). Hun gav Riccoboni det Theaternavn, under hvilket han senere bestandig spillede, *Lelio,* i Stedet for det, han selv havde valgt: *Federigo,* hvilket hun ikke fandt theatralsk nok[2]). Hun gav ham ogsaa en Kone, en ung Skuespillerinde ved Selskabet, som hun fik ham til at

---

[1]) E. Campardon mener i sin *Comédiens du roi de la troupe italienne,* at hendes rette Navn var *Teresa Corona.*

[2]) Se A. Ademollo: Una famiglia di Comici Italiani nel secolo decimottavo. — Firenze 1885, S. 7.

gifte sig med, men som dog snart døde, og Riccoboni giftede sig saa atter, 1707, med den begavede Skuespillerinde *Elena Balletti,* bekjendt under Theaternavnet *Flaminia.*

Baade Lelio og Flaminia var stærkt literært interesserede. *Lelios* Ideal var det, at opvække det klassiske Renaissance-drama, baade Komedien og Tragedien, som nu næsten ganske var forsvundet fra det italienske Theaters Brædder. Han støttedes i denne Bestræbelse stærkt af Marchese *Maffei,* der for ham eller rettere for hans Kone skrev sin *Merope*; derimod ikke saa stærkt af Publikum, der heller saa den tilvante Improvisationskomedie. Selv baade skrev og oversatte han efter de bedste Mønstre, saaledes overførte han Racines *Britannicus* paa italiensk.

*Flaminia,* som kaldtes sin Tids Isabella Andreini, var udmærket hjemme i sit Lands Poesi og selv en talentfuld Forfatterinde. Bedst af hendes ikke faa Skrifter er dog maaske hendes skarpe Kritik over Mirabaud's slette franske Oversættelse af Tassos »Befriede Jerusalem«, en Kritik, som hun skrev i Form af et Brev til den bekjendte Abbé *Conti* og som iøvrigt havde til Følge, at den franske Oversætter i en følgende Udgave rettede en Del af de værste Fejl og takkede sin smukke Angriberske for Kritiken. Interesssant er ogsaa hendes Bedømmelse af den franske Skuespiller *Barons* saakaldte »nye Maner«. Til denne sidste ville vi ved en senere Omtale af den berømte franske Skuespiller komme tilbage.

I Aaret 1716 kom Ægteparret Riccoboni til Paris paa Regentens, Philippe af Orléans, Opfordring og aabnede her paany det italienske Theater med en første Rangs Trup, hvortil blandt Andre hørte den fortrinlige Harlekin, *Tommaso Antonio Visentini,* kaldet *Thomassin* og Pantalonen *Pietro Alborghetti*, den ansete og dannede *Giuseppe Balletti,* secondo amoroso under Navn af *Mario* og hans Hustru, den henrivende *Rosa Benozzi (Silvia).* Riccoboni spillede selv Første-Elskerne og de tragiske Roller, hans Hustru alle Primadonnarollerne. Den Riccoboniske

Trups Optræden i Paris var vel paa en vis Maade Kulminationen af den italienske Commedia dell' Arte, men den havde dog allerede den Gang tabt noget af sin specifike og nationale Ejendommelighed og efterhaanden som Skuespillerne slog sig mere og mere fast i Frankrig — baade Riccoboni og hans Hustru lod sig naturalisere — paavirkedes Repertoire og Spil i høj Grad af de parisiske Omgivelser, saaledes at endog Stykkerne spilledes paa et halvt italiensk, halvt fransk Kaudervælsk, der vel som en øjeblikkelig Kuriositet kunde virke ret pudsigt, men som dog i Længden maatte prædestinere den italienske Kunst til Undergang. Karakteristisk nok er ogsaa Riccobonis Hovedværk, »det italienske Theaters Historie«, skrevet paa fransk. Hans Læredigt, »Om den fremstillende Kunst«, som han udgav under et Ophold i London 1728, er derimod paa italiensk.

Som Skuespiller synes Riccoboni bedst at have tolket de voldsomme Lidenskaber, og han roses for sit naturlige og livfulde Spil. Datidens Kritiker ere imidlertid saa sjældent skildrende, men som oftest kun ensformigt rosende eller dadlende. Det er derfor særdeles vanskeligt at danne sig noget klart Begreb om de forskjellige Kunstnerpersonligheder.

Riccoboni var, som mange af de italienske Skuespillere, meget religiøs. I Aaret 1729 trak han sig tilbage fra Ledelsen af det parisiske Selskab og rejste med Hustru og Søn til Italien, hvor han hos Hertugen af Parma havde faaet Udnævnelse som »Superintendant over Hofforlystelserne«; men da Hertugen kort efter døde, trak Riccoboni sig fuldstændig tilbage fra Theatret af religiøse Grunde. I et Skrift, som han i sit Otium forfattede — ogsaa paa fransk — og som han kaldte »Afhandling om en Reformation af Theatret«, udtaler han som sin Mening, at det vilde være det heldigste helt at afskaffe Theatrene. Men i Betragtning af de mange Vanskeligheder, som en saa radikal Forholdsregel vil frembyde, foreslaar han

Regeringerne i det mindste at forbyde Dans paa Theatret, saavelsom Stykker, der udelukkende ere byggede paa Kærlighedsemner.

Skjønt hans Hustru ogsaa var, eller i alt Fald blev bigot, vendte hun dog tilbage til det italienske Theater og spillede endog lige til 1752. Hun var i sine unge Aar forgudet af Pariserne, men bukkede vel under for den samme Svaghed, som saa mange andre Skuespillere og Skuespillerinder, den, ikke at kunne opdage, at hun var blevet gammel; thi senere hen høres ikke lutter begejstrede Røster omkring hende.

Den forfløjne Lykkeridder *Jacques Casanova* skildrer i sit »Livs Historie« et Besøg, han aflagde hos de gamle Riccobonis i Paris Aar 1750. Han fortæller saaledes: »Hun var kjendt under sit Theaternavn, som var *Flaminia*, i den literære Verden ved nogle Oversættelser [1]) . . . . . Da jeg var blevet forestillet for Flaminia som Aspirant i den literære Verden, troede hun at skulle hædre mig med at henvende Ordet til mig; men hun havde Uret, thi jeg fandt hende ubehagelig i Ansigt, Tone, Stil, i Alt, endogsaa i Stemmens Klang. Hun sagde mig det ikke, men hun lod mig forstaa, at berømt som hun var i den literære Verden, vidste hun, at hun talte til et Insekt. — Hun gjorde Indtryk af at diktere og troede i sin Alder af tresindstyve Aar eller mere at have Ret dertil, især overfor en ung Novice paa femogtyve Aar, som endnu ikke havde beriget noget Bibliothek. For at gjøre mig behagelig for hende, talte jeg til hende om Abbé Conti, og i en eller anden Anledning citerede jeg to Vers af denne dybe Forfatter. Fruen rettede mig med en venlig Mine i Udtalen af Ordet *scevra*, der betyder adskilt, og sagde, at det skulde udtales *sceura*, idet hun tilføjede, at jeg ikke maatte blive fortrydelig over at faa det

---

[1]) Casanova lader ikke den gamle Skuespillerinde vederfares Retfærdighed. Hun havde udgivet langt mere end »nogle Oversættelser«.

lært i Paris den første Dag, jeg var kommet og at det vilde gjøre Epoke i mit Liv.

»— Frue, jeg er kommet hertil for at lære, ikke for at sætte til, hvad jeg har lært; og De vil tillade mig at sige Dem, at man bør sige *scevra* med V og ikke *sceura* med U; thi Ordet er en Sammentrækning af *scevera*.

»— Det kommer an paa, hvem af os to, der tager fejl.

»— Det gjør De, Frue, efter Ariost, som rimer *scevra* med *persevra*, et Ord, som vilde passe daarligt til *sceura*, som ikke er italiensk.

»Hun vilde blive ved at hævde sin Mening, da hendes Mand, en Olding paa firsindstyve Aar[1]), sagde hende, at hun havde Uret. — Hun tav stille, men fra det Øjeblik af sagde hun til hvem, der gad høre paa det, at jeg var en Bedrager.[2])

»Denne Kvindes Mand, Louis Riccoboni, som man kaldte *Lelio*, den samme, som havde ført Truppen til Paris i Aaret 1716 i Hertug-Regentens Tjeneste, var en fortjenstfuld Mand.

»Han havde været en meget smuk Mand og nød med Rette offenlig Agtelse, ligesaa meget paa Grund af sit Talent, som paa Grund af sine Sæders Renhed.«

Casanovas Skildring er tydeligt nok noget farvet, men ogsaa andre Forfattere have omtalt Elena mindre godt i hendes ældre Alder. Hun døde dog meget hædret (1771) og blev, i Modsætning til de franske Skuespillere, begravet med al gejstlig Honnør i St. Sauveur-Kirken. Luigi Riccoboni døde 1753.

---

1) Luigi Riccoboni var i 1750 fem eller tre og halvfjersindstyve Aar. Han siger selv, at han i 1690 var 13 Aar, se Hist. du Th. it. I 73.

2) Da Casanova virkelig var noget af en Bedrager og da sikkert Elena Riccoboni nok paa Forhaand gjennem sine Korrespondenter i Italien vidste Besked om hans Meriter, er det forklarligt, at hun ikke har vist ham særlig Velvilje, hun, der paa dette Tidspunkt havde trukket sig helt tilbage fra Verden, om end ikke fra Theatret. Casanova var selv Søn af en italiensk Skuespillerinde, og hans Antecedentia have næppe været ubekjendte for det italienske Theaters ledende Kræfter. — Den ovenstaaende Skildring findes i Mémoires de Jacques Casanova de Seingalt, Paris 1843, I, 547.

I deres Ægteskabs første Aar, 1707, havde Riccobonierne faaet en Søn Anton *Francesco* Valentino, som fulgte sine Forældres Kald og debuterede, 19 Aar gammel, i Marivaux's *la Surprise d'Amour.* Allerede to Aar tidligere havde han faaet opført et dramatisk Arbejde og hans Debut'er syntes at love det bedste. Som Skuespiller forestilledes han efter Tidens Skik for Publikum af sin Fader, der bad om Overbærenhed for den unge Debutant og Luigi Riccobini fik af en poetisk begavet Tilskuer følgende opmuntrende Tilsagn:

*Pour ton fils, Lelio, ne sois pas alarmé,*
*Il n'a pas besoin d'indulgence;*
*D'un heureux coup d'essai le parterre charmé*
*N'a pu lui refuser toute sa bienveillance:*
*Pour ses succès futurs cesse donc de trembler;*
*Que nulle crainte ne t'agite,*
*Si ce n'est d'avoir dans la suite*
*Un généreux rival qui pourra t'égaler.*

Disse skjønne Spaadomme skulde dog ikke helt gaa i Opfyldelse. *Francesco Riccobini* var ganske vist en begavet Mand; men stundesløs og urolig, som han var, naaede han aldrig helt frem, hverken som Skuespiller eller som Forfatter. Han forlod flere Gange Theatret, en Gang paa Grund af en Strid med en Maskinmester, senere for at kaste sig over Alchymie og Silkeormeavl, ved hvilke to Beskæftigelser det lykkedes ham at ruinere sig fuldstændigt. I sit tooghalvtresindstyvende Aar maatte han atter vende tilbage til Theatret. Som Forfatter og Skuespiller dyrkede han blandt andet sammen med sine Kolleger og Medarbejdere *Romagnesi* og *Biancolelli* Parodien, der i Øjeblikket var det italienske Theaters Hovedtiltrækning. Naar det franske Theater havde en Sukces i Tragedien, kom Italienerne straks efter med en Parodi over samme Emne. Navnlig Voltaire maatte til sin store Forbitrelse holde for.

*Zaïre* blev saaledes under Forfatterfirmaet Romagnesi, Biancollelli og Riccoboni til *i Trovatelli* eller »den af Kærligheden civiliserede Sultan«[1]). Francesco Riccoboni skrev iøvrigt ogsaa andet end Komedier. Han var Medlem af det bekjendte exclusive Selskab *le Caveau*, hvor *Collé* og *Crébillon fils* blandt andre færdedes og skrev her lige som sine Fæller Digte til Vinens og Kærlighedens Pris; ogsaa et ræsonnerende Værk om Skuespilkunsten *L'art de théâtre*, trykt 1750, foreligger fra hans Haand. Han døde 1772. Den ondskabsfulde Abbé *Voisenon* sagde træffende om ham: »Det er en Mand, hvem Gud synes at have givet megen Begavelse, alene for at faa ham til ideligt at vælge det forkerte.«

I Aaret 1734 havde han giftet sig med en ung Pariserinde af en lidt tvivlsom Familie, *Marie Jeanne Laboras de Mezières*, der gik til Theatret som den øvrige Slægt. Hun opnaaede dog aldrig at blive andet end en slet Skuespillerinde. En samtidig Chronist skriver om hende: »Mme Riccoboni, Skjønaand, Forfatterinde, galant Dame, men meget daarlig Skuespillerinde, har i 26 Aar spillet nogle Elskerinderoller; hendes Alder og Figur har nødet hende til at opgive dette Fag og overtage Moderrollerne, som hun aldrig har spillet i sin borgerlige Stand, skjønt hun i 45 Aar har arbejdet ihærdigt derpaa.«

Langt mere Held end paa Scenen opnaaede Madame Riccoboni i Literaturen ved en Række Romaner i engelsk Smag[2]), som hun begyndte at skrive i en ikke helt ung Alder og som vandt overordenlig Yndest. Hun døde gammel og fattig, øde-

---

[1]) Voltaire fingerede stor Ligegyldighed overfor disse Parodier, men da han i 1748 fik at vide, at der forberedtes en Parodi paa *Semiramis*, løb han straks til Dronningen og fik sat igjennem, at Parodien blev forbudt. — Ademollo, a. St. S. 33 n. 1.

[2]) Grimm omtaler hendes Bøger med megen Ros i sin Korrespondance og endog helt op i Sainte-Beuves Tid have de endnu Ry. De bekjendteste Titler ere *Fanny Butler, Mylady Catesby, Lettres d'Elisabeth-Sophie de Vallière, etc.*

lagt af Revolutionen, som berøvede hende hendes Pension, i Paris Aar 1792.

Til Riccobonis Trup hørte, som tidligere nævnt, Harlekinspilleren *Thomassin* (Antonio Tomaso Visentini). Han havde allerede spillet længe i Italien, da han i Paris fik sin Berømmelse fastslaaet. Han var en stor Ekvilibrist og gjorde halsbrækkende Ture rundt i Theatret, paa Tilskuerpladsens øverste Balkonrækker, indtil Publikum, hvem disse Kunster mere forskrækkede end morede, rent ud forbød ham det. Det var ogsaa ham, som i »Don Juan« gjorde den tidligere omtalte Tur med i Forskrækkelsen over Stengæsten at slaa en Saltomortale med det fulde Vinglas i Haanden.

Men desforuden havde han en virkelig Skuespillerevne, som, besynderlig nok, især gik i alvorlig Retning. Han kunde midt i Løjerne faa oparbejdet rørende Momenter i Rollen, som bragte Taarerne i Tilskuernes Øjne. Brødrene Parfait skrive om ham: . . . »Naturen havde gjort en fortrinlig Skuespiller ud af ham, denne Terminus at tage i dens mest udstrakte Betydning. Sand, naiv, original, patetisk, midt i den Latter, han vakte ved sine Løjer, kunde et Træk, en Refleksion, som han gjorde til en Følelse ved sin Maade at gjengive den, lokke Taarerne frem, og overraskede selve Forfatteren i de skrevne Stykker, saavel som Publikum, og det tiltrods for den Hindring, som laa i en Maske, der syntes at være opfundet ligesaa meget for at skræmme, som for at vække Latter. Ofte naar man var begyndt med at le af den Maade, hvorpaa han udtrykte Smerte, endte man endog med at føle den Rørelse, som man saa ham gjennemtrængt af.«

I den komiske Improvisation synes han ikke at have været saa heldig. I alt Fald er det *Collé's*[1]) Mening. Han

[1]) *Charles Collé*, 1709—1783, Komedie- og Visedigter, Medlem af Selskabet *le Caveau*, har i sin *Journal historique* givet en Del skarpe Kritiker over den italienske Trup paa hans Tid.

skriver om ham og hans Efterfølger *Carlino*, i Anledning af en tredje Harlekins Debut, følgende: »Mandag 21de ds. [Juni 1751] var jeg paa den italienske Komedie og saa en ny Harlekin, som har spillet der i flere Dage. Det er en ret væver Slubbert, en Badutspringer, en Slags Linedanser, en Gøgler, en tarvelig Skuespiller; da han kun er her paa Gjennemrejse, vilde Italienerne ikke have begaaet den Ubehændighed, at lade ham betræde deres Scene, hvis han havde været bedre, eller blot kunnet opveje *Carlin*, deres nuværende Harlekin. Denne sidste, som i nogle Aar har haft denne Rolle til Eje, skiller sig ikke daarligt fra den, skjønt han ofte er tung i sin Aktion og bestandig dum i Repliken [ɔ: den improviserede], hvad saa end Tilhængerne af dette slette Skuespil sige. *Thomassin*, hans Forgænger, var i det mindste lige saa dum som Carlin, ja endog, om man vil, mere; men han bødede paa denne Mangel ved en bestandig Ild i Aktionen og ved en uforlignelig Gratie. Denne Skuespiller havde desuden en særegen Force for en Harlekin, det patetiske nemlig; han rørte til Taarer i visse Stykker, saasom »den dobbelte Ubestandigbed«, »Timon«, »Slavernes Ø« og flere; hvilket bestandigt har syntes mig et Vidunder under Harlekinmasken.« [1])

*Tommassino* døde 57 Aar gammel, Aar 1739, og hans Efterfølger blev efter to Aars Forløb den af Collé nævnte *Carlin*, hvis rigtige Navn var *Carlo Bertinazzi*. Collé dømmer ham utvivlsomt for strængt. I alt Fald gaa næsten alle andre samtidige Domme ud paa at hæve ham meget højt, baade som Skuespiller og som Menneske. Mest Vægt har *Garricks* Dom. Den store engelske Skuespiller var hans gode Ven og satte megen Pris paa ham. Derimod er Carlins Venskab med Pave Clemens den 14de, som er blevet gjort til Gjenstand for digterisk

[1]) C. Collé: Journal et mémoires, éd. Bonhomme, I 328.

Behandling baade i en Roman og et Skuespil[1]), hvor man ser den hellige Fader høre Harlekin i hans Roller og endog laane Penge af ham, vistnok Opspind. I alt Fald indskrænker det sig sikkert til et Ungdomsbekjendtskab, som aldrig er blevet vedligeholdt.

Utvivlsom er derimod den Lykke, som Carlo Bertinazzi gjorde i Paris og som gav sig Udslag paa mange Maader, blandt andet ved en Mængde beundrende Vers, som skreves til hans Pris. Et Bevis paa hans Berømmelse kan maaske ogsaa ses i, at de smaa russiske Mopper, hvis sorte Ansigter mindede om Harlekinmasken, efter ham kom til at hedde og endnu hedde *carlins.* Ligesom sine Navner, blev Bertinazzi meget svær paa sine gamle Dage, men vedblev dog at spille lige op til sin Død, der indtraf i hans 73de Aar, 1783. Goldoni skrev om ham i sine Memoirer, at »Naturen havde skænket ham uforlignelige Naadegaver: hans Skikkelse, hans Gestus, hans Bevægelser indtog forud til hans Gunst, hans Manerer og hans Talent skaffede ham Beundring paa Scenen og Yndest i Selskabet. Carlino var Publikums Yndling«. Bertinazzi tjente iøvrigt efter Sigende[2]) til Forbillede for Goldonis Theaterfigur *Le bourru bienfaisant* eller som Stykket hed herhjemme »den butte Velgjører.«

Paa samme Maade som Carlo Bertinazzi var »den sidste Harlekin«, det vil sige den sidste, som naaede nogen virkelig Berømmelse i denne Rolle og med hvem Figuren saa at sige døde ud, paa samme Maade var Antonio Mattia *Collalto* »den sidste Pantalone«. Han var oprindelig Dragonofficer, men forlod den militære Stand og vandt i Italien stort Ry som Panta-

---

1) Romanen hed *Clément XIV et Carlo Bertinazzi, Correspondance inédite.* Den udgav sig for at være en ægte Brevveksling mellem de to Mænd, men var forfattet af en *De la Touche* og fuld af Urimeligheder. Stykket er af *Rochefort* og *Lemoine.* Ademollo optrevler paa en meget sindrig Maade i sin ovenfor citerede Bog det hele Væv om Venskabet mellem Paven og Komikeren.

2) Ademollo, a. St. 93.

lonespiller. Aar 1759 kom han til Paris, hvor han spillede til sin Død 1777 og vandt den mest enstemmige Ros for sit naturlige og varierede Spil under den ikke saa særlig taknemlig Pantalonemaske. Sin allerstørste Sukces havde han i et Stykke, han selv havde forfattet, »de venetianske Trillinger«, hvor han spillede tre Brødre med en saa vidunderlig Karakteriseringskunst, at han, skjønt han brugte meget smaa Midler og havde aflagt den traditionelle Maske, gjorde det næsten uforstaaeligt for Tilskuerne, at den samme Mand udførte de tre forskjellige Figurer. Den gamle Theaterskribent Francesco Bartoli beskriver hans Spil saaledes: »Han gjorde ikke andet end at skifte Paryk, idet han efter den Figur, som han fremstillede, havde en sort, en graa (og disse runde) og den tredje efter fransk Mode med tilhæftet Pung; med denne lillebitte, men dog betydningsfulde Forandring, hvortil kom en fuldstændig Forandring af Stemmen og Holdningen, var der mange, som ikke kunde faa i deres Hoved, at det bestandig var ham, som udførte de tre Personer«.

Selv Kritikere, som ikke yndede den italienske Komedie paa denne Tid, maatte bøje sig for hans Talent, ligesom alle respekterede hans fordringsløse og til Hjemmet knyttede Privatliv. *Grimm*, som ellers har givet mangen slem Skose til Commedia dell' Arte-Spillerne skrev om Collaltos Død i sin *Correspondance* (September 1777): »Mellem de uopprettelige Tab, som Literaturen og Kunsten har lidt i Aar, bør man ikke glemme Sieur *Colalto*, som spillede Pantalonrollerne ved den italienske Komedie. Han forenede den Fortjeneste, at være en fortræffelig Skuespiller, med den, at have forfattet adskillige udmærkede Stykker, blandt andre »de tre Trillingbrødre«, et Arbejde med en overlegent ført Intrige, fuldt af originale Situationer og sand Komik. Under den latterligste og hæsligste Maske var der ikke en Følelse, ikke en Lidenskab, som han ikke forstod at udtrykke med megen Varme

og Sandhed, hans Talent overvandt Vanskelighederne ved det usandsynlige i Kostyme og Rolle. I den nys anførte Komedie, hvor han spillede med blottet Ansigt, saa man ham frembringe den fuldkomneste Illusion, spille saa at sige paa én Gang tre absolut forskjellige Roller, synes vekselvis lidenskabelig forelsket, brysk og haard, kejtet og idiotisk, og synes det med en saadan Trolddom, at selv Øjne, der var nok saa vante til hans Ansigt, havde Møje med at kjende ham. Hans personlige Karakter var præget af en Beskedenhed og Jævnhed, som ikke ere almindelige i hans Stand. Han kjendte ingen anden Lykke end den at leve fredeligt i sin Families Skød og gjøre godt mod de Stakler, som tilfældig tilbød sig for hans Gavmildhed.« —

Vi have forfulgt den italienske Maskekomedies Historie længere op i Tiden end dette Binds Plan egentlig tillader. Saaledes som nemlig denne ejendommelige Kunstart fødtes i Renaissancen, saaledes holdt den sig væsentlig uforandret indtil op i det 18de Aarhundrede. Fra dette Tidspunkt af indtræder der et Vendepunkt i dens Liv.

I Udlandet begyndte Smagen at vende sig fra den. Selv i Frankrig, hvor den dog havde haft saa fast Fod, begyndte Grunden at vakle og i Tyskland, hvor Improvisationskomedien var gaaet over i Hænderne paa de nationale Skuespillere, tog man sig nu for at fordrive den som et farligt Ukrudt.

I selve Italien begyndte endog dens egne Fæller at falde den i Ryggen. *Carlo Goldoni*, der havde været en af de frugtbareste og dygtigste Scenario-Forfattere, vilde senere helst helt have taget Livet af de gamle Maskefigurer, og endog *Carlo Gozzi*, dens ivrigste og mest brændende Forsvarer og Tilhænger, blev den ikke helt tro til det sidste. Disse to Mænds Forhold til det italienske Theater vil blive behandlet i kommende Bind.

Improvisationskomedien er iøvrigt ingenlunde død, saalidt som dens Masker. Den lever endnu i bedste Velgaaende

i Italien, selv om det er gaaet noget tilbage for den paa dens gamle Dage; den faar ikke mere Subventioner og Pensioner af Europas fornemste Fyrster, den spilles ikke paa de fine Theatre og til dyre Priser. Den nøjes med en lille folkelig Fjælebod og med de Soldi, som det fattige, men begejstrede Publikum vil give den.

Ud i Europa derimod kommer den ikke mere. Der ses den nu kun *in effigie* paa Marionettheatrene, hvor *Polichinelle, Guignol, Punch and Judy, Hans Wurst, Mester Jakel* ere de sidste Levninger af den fordum saa mægtige Kunstkomedies Masker [1]).

Men om end den selv ikke mere færdes blandt os, se vi nok af de Spor, den har sat. Hvad Molière skylder den italienske Komedie, baade som Forfatter og som Skuespiller, er overordenligt. Ikke alene er en Slump af hans Komedier i Sujet og Scenegang ligefremme Efterligninger af de italienske Scenarier, men ogsaa hans hele Prosadialog med de korte, tæt ind i hinanden gribende Repliker, som slynges fra Mand til Mand, og nu og da afbrydes af lange, fastbyggede Tirader, der danne som Hvilepunkter eller Kulminationer i den feberagtig hurtige Ordkamp, bærer et tydeligt Præg af sit Forbillede. Som Skuespiller studerede Molière direkte under Italienerne og baade i Provinserne og i sin første Tid i Paris spillede han sine komiske Roller ganske i italiensk Stil, improvisatorisk og med Maske.

Saavel i Spanien som i England er Paavirkningen ogsaa umiskjendelig, om den end her ikke satte saa dybe Mærker som i Frankrig; i Tyskland beherskede den improvisatoriske Skuespilkunst og Harlekinaderne, rent efterlignet efter Italienerne, en lang Tid Theatret; hvad vor egen begyndende Skuespilkunst gjennem Holberg har lært af italiensk Smag, er ikke let

1) Det bør dog ikke glemmes, at vi just her i Danmark have et endnu tydeligere Minde om den italienske Komedie i den nuværende Tivolipantomime.

at paavise, men at Holberg selv har modtaget meget betydelige Impulser, maaske endnu betydeligere end hidtil paaagtet, af dette Theater, synes ganske utvivlsomt.

For Skuespilkunsten rundt i Europa har da »Kunstkomedien« været af uberegnelig Betydning. Som de flagrende Insekter, der paa deres Vej fra Blomst til Blomst fuldbyrde Befrugtningen for de ellers hjælpeløse Planter, saaledes svirrede de brogede Masker rundt fra Land til Land, uvidende om den civilisatoriske Befrugtning, som de førte med sig og uden at ane, at det var dem, som havde frembragt de herlige Frugter, de saa udfolde sig efter dem.

Senere hen blev de klogere paa deres Værd og vilde endog hævde sig som de eneste Bærere af den rene Skuespilkunst. De saa ned paa dem, som blot kunde sige de udenadlærte Ting og mente, at kun i Improvisationen laa den ægte Kunstnerbegavelse.

De glemte, at Skuespilkunstens Styrke ikke er *hvad* der siges, men *hvorledes* det siges.

---

## RENAISSANCESCENENS UDVIKLING.

*Den simple Tribunescene. Den engelske Theaterbygning paa Shakespeares Tid. Scenen i Spanien. »Le décor simultané i Frankrig. Palladios »olympiske Theater«. Det italienske Dekorationsprincip. Belysning.*

Det, som betinger Renaissancetheatrets Forskjel fra Middelalderens, er væsenligt to Ting: Skuespilkunstens Overgang til fagmæssige Udøvere og Forestillingernes Indflytten fra den fri Luft til lukkede Lokaler.

Saalænge Skuespillene var en Folkefest, til hvilken alle efter Evne gav deres Bidrag, lod det sig gøre at give Forestillingerne den Glans og Pragt, som vi have set de store Mysterieopførelser udfolde, og man kunde anvende saa megen Tid og saa mange Penge paa Indstuderingerne, at Forestillingerne blev Mærkepæle i Byens eller Egnens Historie.

Helt anderledes stillede det sig, da Skuespillene gled over i den fremspirende fagmæssige Skuespillerstands Hænder. De første Skuespillere var fattige Folk, hvem Kampen for Brødet tvang til at drage fra Sted til Sted. Som alle vagabonderende Tilværelser betragtedes de med skæve Øjne af Øvrigheden og de satte, bosiddende Borgere, og man ansaa det egentlig for en Art Prelleri, at de tog Penge for deres Arbejde, hvorfor ogsaa Myndighederne bestandig sørgede for, at Betalingen ikke blev for høj. Men selv om de havde tjent mere, end de

gjorde, vilde dog det store Mysterieapparat langt have oversteget deres Evner, og det gik da saaledes, at Skuespillene fra den største Pragt sank ned til den yderligste Tarvelighed. Hermed udelukkedes af sig selv Mysterierne fra Scenen; thi disse kunde ikke leve uden Pomp, Pragt og Bekostning; og Repertoiret blev Farcer, Moraliteter og senere Komedier, Tragedier, Tragikomedier, Pastoraler, skrevne og indrettede efter den nye Scenes Krav.

Endvidere var det en Livsbetingelse for den nye Stand at spille langt hyppigere end man tidligere havde gjort. Men denne Omstændighed nødte hurtig Skuespillerne til at søge inden Døre. Man kunde ikke udsætte sig for Gang efter Gang at faa sin Forestilling ødelagt af Regnskyl eller andet ugunstigt Vejr.

I Italien med det stabile Klima gik det an, og vi se ogsaa her mange Friluftstheatre endnu den Dag i Dag. Men medens disse moderne Arenaer, som de nu gærne kaldes, kun have Tilskuerpladsen under aaben Himmel, var det gamle Renaissancetheater i sin simpleste Form saa frit og aabent som vel muligt.

Det bestod af en firkantet Træestrade, henved tre Alen høj, forneden dækket af Tæpper paa alle Sider, foroven paa den ene Side afgrænset af et Dekorationstæppe, som var ophængt paa sammenslaaede Lægter; dette dannede Baggrund; de tre andre Sider var derimod fri. Bag Dekorationstæppet var Skuespillernes Paaklædningsrum, fælles for Damer og Herrer, og tillige det Sted, hvor de Optrædende trak sig tilbage, naar de intet havde at gjøre paa Scenen. Thi den middelalderlige Skik, at alle Agerende forblev synlige for Tilskuerne under hele Forestillingen, passede ikke mere til Forholdene, ikke mindst fordi den samme Skuespiller i de smaa professionelle Trupper ofte maatte spille flere Roller og fordi det nye Repertoire krævede bestemte Ind- og Udgange, samt

for enkelte Personers Vedkommende stadige Omklædninger og Forandringer.

Dekorationstæppet var enten malet som et perspektivisk Landskab, en Gade eller lignende, og i saa Fald gik Personerne ud og ind paa Siderne, ved simpelthen at trække Tæppet lidt fra. Saaledes gaar det for sig paa *Callots* ovenfor meddelte Radering (Fig. 18), der vel er lille, men yderst tydelig og oplysende. Eller ogsaa var Baggrundstæppet kun almindelige Draperier, og i saa Fald gik de Spillende ud og ind paa forskjellige Steder, ligesom de gjennem Draperiets Folder kunde stikke Hovedet ind, naar de selv usete skulde belure de optrædendes Replikker. Denne sidste Ordning synes at have været den almindeligste; i alt Fald vise de fleste Billeder os et saadant folderigt Baggrundstæppe med fremstikkende Hoveder; se saaledes Fig. 19. Utvivlsomt har det ogsaa været den ældste Ordning, og det malede Bagtæppe er en senere tilkommen Reform.

Franske Kobberstik fra det 16de Aarhundrede vise os ganske den samme sceniske Indretning; kun er Theatret her inden Døre. Baade *Jean de Gourmonts* og *Liefrincks* Stik (Fig. 14 og 15) have den samme Træestrade — paa Gourmonts Billede er den lidt over Mandshøjde — og det samme folderige Draperi til Baggrund. Paa et tredje fransk Stik — Fig. 37 — et Titelbillede til en Terentsudgave fra Slutningen af 16de Aarhundrede, se vi en lidt bestemtere og udførligere Ordning. Her er Draperiet delt i fire Afdelinger, hver med sin Overskrift; det vil sige, man havde fire bestemte Angivelser af Steder paa Scenen.

Selve Skuepladsen er paa alle mig bekjendte Billeder fra denne Tid aldeles tom; men disse Billeder fremstille ogsaa alle Farce- eller Komediescener. Der er ingen Grund til at tro, at man ikke i Tragedier, Tragikomedier og Pastoraler

skulde have brugt visse Sætstykker som Træer, Klipper, Huler og lignende, selv om de var af den simpleste Art.

En særegen Theaterordning viser Fig. 38, ogsaa et fransk Stik fra 16de Aarhundrede. Midt ud i en oval Sal er opslaaet en lav Tribune, meget lavere end de tidligere omtalte, der enten var i fri Luft eller for Enden af en Sal. Tribunen er delt i to Afdelinger. Den forreste og største er helt lav og




**Fig. 37. Draperet Scene fra det 16de Aarhundrede.**

aaben og her synes den egentlige Handling at skulle foregaa; den bageste er nogle Trin terrasseformet hævet over den og er øjensynlig dækket af et søjlebaaret Tag. Her sidde de Skuespillere, som ikke ere i Virksomhed. Tilskuerne ere samlede dels staaende dels siddende paa Gulvet, men tillige i højere liggende Loger, som lede Salen rundt.

Hvilket parisisk Theater Tegneren har villet fremstille, er ikke oplyst. Uden Tvivl er det dog nok et Dilettantselskabs Lokale, en Kloster- eller Universitetssal, hvor Scenen for

denne bestemte Lejlighed var opslaaet. Men Billedet har sin Betydning derved, at det bringer Forbindelse til Veje med og kaster Lys over det samtidige *engelske* Theater.

Det engelske Theater var særegent baade ved sin ydre og indre Form. Medens de andre Nationer, saasnart Skuespillene flyttede indendørs, læmpede sig efter Forholdene, som de fandt dem, og derfor gærne benyttede de firkantede Rum, som de forefandt, Boldhuse, Festsale, Gaarde og lignende, og for Enden af disse opslog deres Tribune, hang Englænderne mere ved de gamle Skikke. Pageantscenerne kunde de ganske vist ikke benytte; de egnede sig kun til festlige Optog eller ogsaa — enkeltvis brugte — til Optræden for Markedsgøglere. Men Mysterierne og Miraklerne var jo ogsaa blevne spillede i de gamle Rester af de romerske Amphitheatre eller i Efterligninger af disse. Hvorfor ikke vedblivende holde paa den Form, som egnede sig til alle Slags Skuespil? Med sædvanlig praktisk Sans og med snild Beregning af Publikums Smag indrettedes da de første engelske Theatre med dobbelt Formaal.



**Fig. 38. Et parisisk Theater fra det 16de Aarh.**

Man havde allerede Arenaer, hvor der opførtes de saa meget yndede Bjørne- og Tyrefægtninger, Sværdkampe, Linedanse og anden Sport. Paa en saadan Arena lod sig med Lethed en praktikabel Scene opslaa; opførte man derhos en Bygning, til hvilken Skuespillerne kunde trække sig tilbage og hvor Kostymer, Rekvisitter og andet Materiel kunde op-

bevares, saa havde man næsten det engelske Nationaltheater færdigt.

En Ting manglede dog. Det var bestandig en Vanskelighed at faa Publikum til at betale sin Entrée. Paa de aabne Arenaer var Entreprenørerne saa godt som henviste til at stole paa Folks Velvilje og kunde ingen virksom Kontrol føre med, hvorvidt enhver betalte efter Evne og Skyldighed. Denne Vanskelighed blev dog overvunden straks ved det allerførste egentlige Theaters Opførelse i London.

Det var Skuespiller og Snedkermester *James Burbage,* Fader til den berømte Shakespeareskuespiller *Richard* og ledende Medlem af Jarlen af Leicesters Trup, der byggede denne første Skueplads og kaldte den *the Theatre* kort og godt, og for at være sikker paa at kunne afkræve hver enkelt af Publikum Entrée, lod han opbygge den høje, taarnagtige Ydermur omkring Arenaens Loger, som giver de ældste engelske Theatre et saa ejendommeligt Udseende. Der eksisterer intet Billede af Burbages *the Theatre* — vi vide blot, at det var rundt — men det har næppe været meget forskjelligt fra de andre gamle Skuepladser, »Tæppet«, »Rosen«, »Haabet«, »Svanen« og det noget senere »Globe«. Det hosstaaende Billede (Fig. 39) forestiller Globetheatrets Ydre, og de Billeder, vi kjende af de andre, ere ganske i samme Stil.[1])

De engelske Theatre var helt igjennem af Træ og ikke altid lige solidt byggede. I Aaret 1583 styrtede saaledes Logerne sammen i Amphitheatret »*Bear-Garden*« og mange Mennesker omkom. Da det var en Søndag, at denne Ulykke skete, betragtedes det straks som en Straf fra Himmelen, fordi Hviledagen var bleven misbrugt til verdslige Spil. Theatrets ydre Gestalt ses tydeligt paa vort Billede. Det er en mange-

[1]) I *T. Fairman Ordish's* Early London Theatres, Lond. 1894, findes udmærkede Billeder af »Haabet« og »Svanen«.

kantet, høj Bygning, der omhegner en aaben Plads helt og derved gjør Indtryk af et Taarn, der er hult indeni. Op over denne Hovedbygning rager Taget af Skuespillernes Bygning,

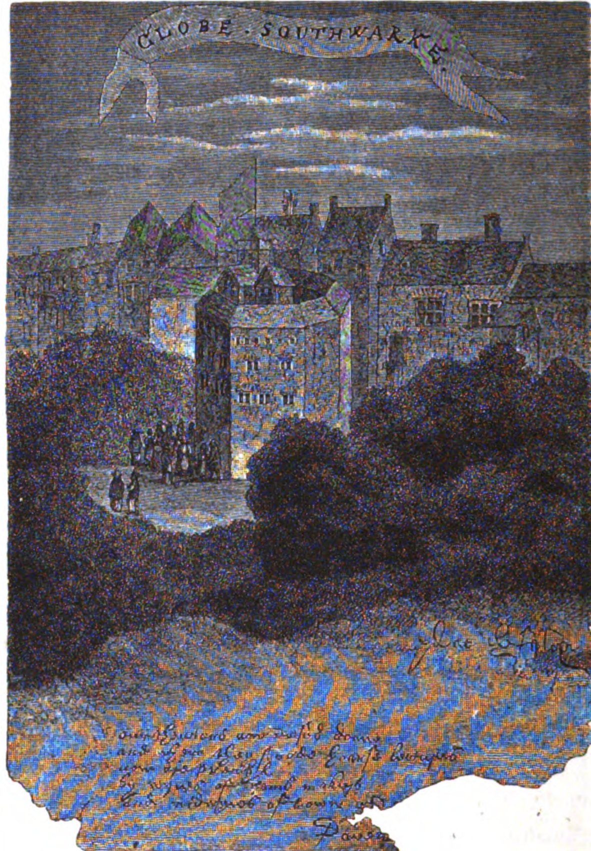



Fig. 39. Globe-Theatret i London.

der tillige er Materialmagasin. Paa Toppen af denne Bygning vajer Theatrets Flag, naar der er Forestilling inde.

Om det engelske Theaters Indre faa vi et nogenlunde tydeligt Begreb dels gjennem samtidige Beskrivelser og Byggekontrakter, dels gjennem en enestaaende Tegning fra Tiden

(Fig. 40), udført af den hollandske Lærde *Johannes de Witt*, en Tegning, som i al sin Ubehjælpsomhed giver os et nok saa klart Billede af Sceneindretningen som mange Beskrivelser.

Billedet fandtes (i Utrechterbiblioteket) og offentliggjordes for ti Aar siden af Dr. *K. Th. Gaedertz*[1]) og ledsagedes i dennes




Fig. 40. Swan Theatrets Indre.

Publikation af en latinsk Beskrivelse, ligeledes af Johannes de Witt, hvilken Beskrivelse paa Dansk lyder saaledes: »Der er

---

[1]) I hans Brochure »Zur Kenntniss der altenglischen Bühne« etc. Bremen 1888. Billedets Betydning og Dr. Gaedertz Udvikling deraf blev hurtig efter dets Publikation gjort til Gjenstand for en særlig sagkyndig Kritik af Hr. *Will. Archer (a sixteenth century playhouse, »the universal Rewiew«* 1888).

i London fire Theatre *(amphitheatra)* af seværdig Skjønhed, hvilke bære forskjellige Navne efter deres forskjellige Skilte. I dem forestilles et forskjelligt Skuespil *(varia scœna)* daglig for Folket. De to prægtigste af disse ligge hinsides Themsen paa Sydsiden og kaldes, efter de ophængte Skilte, *Rosen* og *Svanen*. To andre ligge udenfor Byen mod Nord, paa den Vej, man kommer til gjennem »den biskoppelige Port«, gemenligen kaldet »Biscopgate«. Der er ogsaa et femte, men af forskjellig Byggemaade, bestemt til Dyrekampe, hvori mange Bjørne, Tyre og forbavsende store Hunde opfodres i afsides Grave og Bure, hvilke hidses til Kamp og saaledes yde Folk et saare yndigt Skue. Af alle Theatrene er det største og prægtigste det, hvis Skilt er en Svane (almindeligt kaldet »Svanetheatret«), siden det rummer tre tusend Mennesker og er bygget af en Masse, bestaaende af Flintesten (hvoraf der er stor Overflod i England), støttet af Træpiller, hvilke ere malede med en saa fortrinlig Marmorfarve, at det kan skuffe endog de Skarpsindigste. Og da dets Form synes at udtrykke en Efterligning af romersk Arbejde, har jeg afbildet det ovenfor.«

Svanetheatret har ikke nogen synderlig kjendt Historie. Det aabnedes i Aaret 1595 og var altsaa ganske nyt, da Johannes de Witt beskrev det, hvis Gaedertz har Ret i sin Paastand om, at Tegningen stammer fra 1596. Der er ikke nogen Sandsynlighed for, at nogen Trup, der stod i Forbindelse med Shakespeare, har spillet paa dette Theater, og i hvert Fald kunne de tre Figurer paa Scenen ikke forestille *Malvolio, Olivia* og *Maria* fra »Helligtrekongers Aften«, hvilket man har ment, da dette Stykke sikkert er fire eller fem Aar senere.

Men om end dette Theater ingensinde har opført noget shakespearesk Stykke, saa giver det dog utvivlsomt Normen for et Theater paa Shakespeares Tid, og at det virkelig be-

tragtedes som et Mønstertheater, se vi blandt andet deraf, at »Hopetheatret« nogle Aar senere kontraktmæssig blev forlangt opført ganske i Stil med Svanetheatret. Byggekontrakten[1]) existerer nemlig endnu, og vi faa af den at vide, at Theatret skal indrettes baade til Skuespil og til Bjørne- og Tyrekampe. Til første Øjemed skal der opføres et Paaklædningshus *(tyre-house)*, hvilket er den Bygning, som paa de Witts Billede er betegnet *mimorum ædes* (Skuespillernes Hus). For at Arenaen kan gjøres ryddelig til Dyrekampene, maa Scenen være praktikabel; den er »et Stillads til at køres eller tages bort og som skal kunne staa paa Bukke«, der er solide nok til at bære det. Det er den Del, som hos de Witt kaldes *proscænium*.

Scenen er, som man vil se, aaben paa de tre Sider og falder i to Dele: den forreste Del er helt aaben, den bageste er dækket af et Tag, der bæres af Søjler. Den bageste Del kunde, naar Stykket krævede det, dækkes af Tæpper, og i disse Tæppers forskjelligartede Vævning og Farve bestod Skuepladsens saa godt som eneste Udsmykning.

Men deres praktiske Nytte var dog Hovedsagen. Som paa den italienske og franske draperede Scene benyttedes Tæpperne til at skjule de Personer, der usete skulde belure en Samtale mellem andre paa den aabne Del af Scenen agerende Personer. Bag Draperierne skjulte sig saaledes Kongen og Polonius, hvor de belure Hamlets og Ofelias Samtale; gjennem Draperiet dræbte Hamlet senere Polonius og trak saa Tæppet til Side, saa den gamle Hofmands Lig blev synligt[2]). I »Henrik VI«, 2den Del[3]), hedder det, da Kongen

---

[1]) Den er delvis aftrykt i *Ordish's* ovenanførte Værk, Side 257 f.

[2]) *Hamlet* (trækker sit Sværd): Hvad nu? en Rotte? — Den dør! det gælder en Dukat! den dør! (Han gjør et Stød igjennem Draperiet *[the arras]*). *Polonius* (bagved): Oh, jeg er død! . . . *Hamlet* . . . Er det Kongen? . . . (Han løfter Draperiet op og ser Polonius). — »Hamlet«, 3die Akt, Scene 4.

[3]) I Kvartudgaven »The first part of the contention«; i de senere Udgaver er Stedet forandret.

anmodes om at træde ind i Hertug Glosters Værelse: »Warwick drager Forhænget til Side og peger paa Hertug Humphrey i hans Seng«; og senere hen i samme Stykke: »Kongen og Salisbury træde ind, Forhænget drages til Side, og man ser Kardinalen i hans Seng.« Ogsaa ved mangfoldige andre Lejligheder, som nu ikke med Bestemthed lade sig eftervise, have de skillende Draperier sikkert været brugt; saaledes naar der fremstilledes en Scene paa Scenen som i »Hamlet« og »Skærsommernatsdrøm«.

Var Tæpperne helt trukne fra, dannedes Scenens Baggrund af Skuespillernes Paaklædningshus, som paa de Witts Tegning har to store Porte ud til Scenen, gjennem hvilke Skuespillerne kom ind paa Skuepladsen og atter forlod den. Højere til Vejrs er en Række Loger, hvortil muligvis fornemmere Tilskuere kunde faa Adgang, men som vel ellers gav Rum for de ikke paa Scenen beskæftigede Skuespillere. I alt Fald var disse Loger da kun en daarlig Plads, naar Tæpperne var trukne for, og da de Witt iøvrigt ikke har antydet nogen Person paa den egentlige Tilskuerplads, er der en vis Sandsynlighed for, at de i Skuespillerhuset anbragte Figurer ogsaa ere Agerende. Den Skik at lade Tilskuerne faa Plads paa selve Scenen er af senere Dato. Muligvis havde tillige Musikerne deres Stade i disse Loger.

Men ogsaa som Led i Dekorationen benyttedes denne Overbygning; som en Art Balkon nemlig. Her maa vi tænke os, at Richard III traadte frem mellem de to Bisper[1]), da han spillede sin Hyklerikomedie med Lord Mayoren, og herfra sendte Julie sine Elskovssuk ned til ung Romeo.

Ovenover dette Galleri, helt til Vejrs, var en Slags Kvist eller Udkigstaarn, hvis indvendige Brug ikke er bekjendt, men hvorfra Trompetere før Forestillingens Begyndelse lod

1) *Gloster in a gallery above, between two Bishops.* — King Richard III, 3die Akt, Scene 7.

Fanfarer klinge ud over Londons Tage og forkyndte, at Skuespillerne var beredte til at vise Publikum deres Kunst.

Tilskuerpladsen bestod for det første af det aabne, flade Rum, der omgav Scenens tre Sider, den Plads, som paa de Witts Tegning kaldes *planities sive arena.* Adgangen hertil var billig — i Globe Theatret betaltes 6 Pence, i tarveligere Theatre ikke mere end 2 Pence eller undertiden endog kun 1 Penny — men der bødes ganske vist heller ikke meget til Publikums Bekvemmelighed. Tilskuerne stod paa den bare Jord — der var ingen Siddepladser — og skærmedes ikke paa nogen Maade hverken mod Regn eller Sol. Denne Del af Tilskuerpladsen benævnedes Graven *(the pit)*[1]) eller Gaarden *(the yard)* og det Publikum, der søgte her, stod ikke i nogen stor Anseelse for deres Kunstforstand hos Skuespillere og Forfattere. Shakespeare giver et godt Hib til disse tarveligere Tilskuere i den berømte Tale, han lader *Hamlet* holde til Skuespillerne. Han siger: »O, det skærer mig i Sjælen, naar jeg hører en bredskuldret Parykblok af en Karl rive en Lidenskab i Stykker, rent i Pjalter, for at sprænge Trommehinden i Parterrets Øren, som for det meste ikke er modtageligt for andet end meningsløse Pantomimer og Spektakelstykker«[2]).

Udtrykket Parterre bruges iøvrigt ikke af Shakespeare; i den engelske Tekst staar *the groundlings,* Grundlingerne, et almindeligt spotvist Tilnavn for de nede paa Jorden staaende maabende Tilskuere, der dog næppe var saa stilfærdige som de Smaafisk, hvormed de sammenlignedes. *Ben Jonson* kaldte dem, ligeledes spottende, *the understandings.*

Rundt i de omkringløbende *Gallerier* sad derimod de anseligere Tilskuere. De havde for det første den Fordel, at de overhovedet sad; endvidere var de under Tag og endelig havde de vel en nok saa god Udsigt til Scenen, som de lavt

---

1) Endnu bestandig benævnes Parterret i de engelske Theatre *the pit.*

2) »Hamlet«, 3dle Akt, Scene 2. Lembckes Oversættelse.

staaende »Grundlinger«. Her var ogsaa Prisen mindst dobbelt saa høj som nede i Parterret, almindeligst 1 Shilling. Enkelte Loger betaltes vistnok højere og var udstyrede med særlig Elegance. Vi finde saaledes i Byggekontrakten for *Hope-theatret* følgende Artikel: »To Loger *(boxes)* i underste Etage passende og sømmelige for Gentlemen at sidde i; og skulle Skillevæggene mellem Rummene gjøres saaledes, som de ere i nævnte Skuespilhus kaldet Svanen.« Om disse Loger ere de, som de Witt paa sin Tegning betegner *orchestra,* faar staa hen. Dr. Gaedertz mener, at dette er Tilfældet, men det synes noget urimeligt, da der netop fra disse Loger maa have været særlig daarlig Udsigt til Scenen og de der siddende Tilskuere maa have set det meste af Handlingen bagfra. Dog, herfor bærer maaske Tegneren Skylden.

Hvad der derimod efter alle Kyndiges Mening er en Fejltagelse, er de Witts Opgivende af Tilskuerpladsernes Antal. Han paastaar, som ovenfor anført, at Svanetheatret kunde rumme 3000 Mennesker. Uden al Tvivl er dette i høj Grad overdrevet, og Ordish mener endog, at 300 vilde komme Sandheden nærmere. Imidlertid vil man næppe naa til nogen nøjagtig Talangivelse i dette Spørgsmaal, navnlig fordi Parterrets aabne Rum ikke nemt vil kunne regnes ud i Pladser. Ogsaa en anden Ting undrer i samme Beskrivelse, nemlig Angivelsen af, at Svanetheatret var bygget af Flintesten. Andre Vidnesbyrd gaa ud paa, at alle Datidens engelske Theatre var af Træ. Saaledes skriver en anden tysk Rejsende, *Paul Hentzner,* i Aaret 1598: »Uden for Staden er der nogle Theatre, hvor engelske Skuespillere næsten hver Dag spille Tragedier og Komedier for meget talrige Tilskuerkredse; disse sluttes med udmærket Musik, forskjellige Slags Danse og uhyre Bifald af dem, som ere til Stede.«

»Ikke langt fra et af disse Theatre, *som alle ere byggede af Træ,* ligger den kongelige Lystbaad . . .«

»Der er ogsaa et andet Sted, bygget i Form af et Theater, som bruges til Tyre- og Bjørnekampe; de ere bundne fast bagtil og blive saa hidsede af store engelske Buldogge, men ikke uden stor Fare for Hundene fra de førstes Horn og de andres Tænder; og undertiden hænder det, at de dræbes paa Stedet; men friske skaffes øjeblikkelig til Veje i deres Sted, som ere saarede eller trætte. Paa denne Underholdning følger ofte Piskningen af en blindet Bjørn, hvilken udføres af fem til seks Mand, som staa i en Rundkreds med Piske, hvilke de anvende paa ham uden nogen Skaansel, saasom han ikke kan slippe fra dem paa Grund af sin Lænke; han forsvarer sig med al sin Magt og Behændighed, kaster alle, der komme indenfor hans Rækkevidde og ikke ere hurtige nok til at komme ud af den, til Jorden, river Piskene ud af deres Hænder og knækker dem. Ved disse Skuespil og alle andre Steder smøge Englænderne bestandig Tobak ... I disse Theatre bæres Frugt, saasom Æbler, Pærer og Nødder, alt efter Aarstiden, rundt og falbydes, ligesom ogsaa Øl og Vin.«

Tilskuerpladsens indvendige Form var oftest oval eller rund, »et O af Træ«, som Shakespeare kalder den [1]), og bød saaledes de bedste Betingelser for at se og høre. Naturligvis var de Loger, som stødte nærmest til Skuespillernes Hus, de mindst gode, for saa vidt en Del af Scenen maatte være vanskelig at se herfra, naar Skilletæpperne var trukne for, og for saa vidt Hovedfronten maatte være bortvendt fra dem, selv om vi kunne gaa ud fra, at Skuespillerne ikke den Gang spillede med den samme Front, men snart vendte sig mod en Part af Publikum, snart mod en anden.

---

1) »Kan vi stuve
i dette O af Træ de Hjælme blot,
der skrækked Luften hist ved Azincourt?«
(Henrik den femte, Prolog).

I det hele maa det siges, at Datidens engelske Theater svarede fortrinligt til sit Øjemed og var indrettet med en overordenlig praktisk Sans.

Til Dekorationsvæsen efter vore Begreber duede det ganske vist ikke. Thi malerisk illuderende Dekorationer kjendtes endnu ikke paa den engelske Scene og savnedes derfor ikke. Det var Italienerne forbeholdt at skabe denne ny Tiltrækning til Skuespillene og derved i væsentlig Grad at forandre Theatrets hele Udseende og Karakter.

Men om just denne Udvikling af Dekorationsvæsenet var en Reform for Skuespilkunsten og om vi kunne stole paa, at det nuværende moderne Theater med alle dets Fuldkommenheder i Retning af maleriske Effekter, sindrige Mekanismer og straalende Belysninger har realiseret Idealet for en Skuespilscene, det turde være et stort Spørgsmaal. Hvem ved, om man ikke en skjønne Dag vil foretrække at vende tilbage til den Skueplads, som giver de bedste Betingelser for at høre og se Skuespillerens og Digterens Kunst klart og uden Omsvøb, fremfor vedblivende at fare fort med at udvikle et dekorativt Sceneri, der synes mest egnet til at kaste et dækkende Slør over begges Mangler.

I hvert Fald maa det indrømmes, at den shakespeareske Scene i al sin Tarvelighed, med det bageste, tildækkelige Rum og den forreste midt i Tilskuerrummet fremskudte Taleplads, havde store Fordele. Intet Ord og ingen Bevægelse kunde gaa tabt, saaledes som i vore Theatre, hvor Scenens tilbagetrukne og dækkede Stilling gjør Talen utydelig og den lange Afstand fra Størsteparten af Publikum gjør Mimiken næsten usynlig.

Det varede meget længe inden det engelske Theater fik egentlige paa Illusion beregnede Dekorationer, og i den rene Renaissancetid indskrænkede Udsmykningen sig til de omtalte Draperier, der imidlertid kunde være udført med megen Kunst,

hvad enten de var vævede eller malede, men som aldrig gjorde noget Forsøg paa at forestille noget andet end Tæpper. Derimod kunde deres Farve og Stil være afpasset efter Stykkets Art. Undertiden brugte man saaledes at drapere Bagscenen med sort, naar Stykket var et Sørgespil [1]).

I Italien, hvor Draperingsscenen jo ogsaa benyttedes inden det rigtige Dekorationsvæsen kom op, maledes Tæpperne undertiden af de aller berømteste Malere. Saaledes malede *Rafael* Draperier til Ariosts Suppositi, og de berømte malede Tapeter af *Mantegna*, der opbevares som en sjælden Skat i *Hampton Court* ved London, malede den gamle Mester oprindelig som sceniske Draperier for Hertugen af Mantua.

Af praktikable Sætstykker som Klipper, Buske, Løjbænke og lignende vide vi, at Draperingsscenen, baade den engelske og andre Landes, gjorde flittig Brug. For at antyde, hvad Skuepladsen i hver Scene skulde forestille, brugtes undertiden den gamle middelalderlige Skik at hænge en Tavle op, som betegnede den bestemte Lokalitet [2]). Undertiden berettede ogsaa Prologen eller Chorus, hvor Handlingen efterhaanden tænktes at foregaa.

Endnu kan bemærkes, at ogsaa Rummet under Scenen toges i Brug. Paa de Witts Tegning af Swantheatret se vi ganske vist, at Rummet her er aabent; men vi maa ved andre Lejligheder gaa ud fra, at dette Rum var en lukket Kælder, som kunde bruges til Aander og Gjenfærd. I »Hamlet« siges det udtrykkeligt, at den gamle Konges Gjenfærd raaber sit:

---

1) »Se, Scenen er, hvad først jeg nu bemærker,
Behængt med sort, og en Tragedie
Formoder jeg skal spilles her i Dag.«

(Gammel Tragedieprolog fra 1599, cit. af Rudolf Genée i hans »Shakespeares Liv og Værker«, overs. af S. Birket-Smith).

2) Sml. S. 69. — *Philip Sidney* spotter i sin »Apology of Poetry« denne Skik og siger: »Hvilket Barn, som kommer for at se en Komedie, og ser *Theben* skrevet med store Bogstaver paa en gammel Port, vilde derfor tro, at dette var Theben?«

»Sværg!« nede fra *(beneath)*, og Hamlet siger til sine Fæller: »Hører I den Karl i Kælderen« *(you hear this fellow in the cellarage)*.

Skjønt det store Publikum endnu ikke savnede de illusionsvækkende Dekorationer, var der dog enkelte Røster, som begyndte at rejse sig imod det tarvelige Udstyr af Scenen og navnlig mod den Urimelighed — thi som saadan opfattedes det af de for Antiken begejstrede Forfattere, skjønt Klassikerne begik akkurat de samme Fejl — at den samme Scene uden nogen Forandring snart forestillede et Sted, snart et helt andet.

Allerede i Aaret 1583 spottede *Philip Sidney* Manglerne ved den engelske Scene saaledes:

»Paa den ene Side have vi Asien, paa den anden Afrika eller et andet Kongerige, saa at Skuespilleren, naar han træder op, først maa begynde med at fortælle os, hvor han er . . .«

»Nu se vi tre Damer træde frem, som plukke Blomster, og vi maa derfor antage Scenen for en Have. Straks efter høre vi tale om et Skibbrud, og vi maatte skamme os, hvis vi ikke vilde anerkjende Scenen for en Klippe. Fra dennes Baggrund kommer et skrækkeligt Uhyre med Ild og Røg, hvad der naturligt tvinger os til at hensætte os i en Hule. Men straks igjen se vi to Armeer jage forbi, fremstillede med fire Sværd og Skjolde, og hvilket Hjærte vilde da være haardt nok til ikke at betragte Scenen som en Valplads.«

Hverken Theaterfolk eller Publikum brød sig imidlertid noget om den Art Spot, og om end den engelske Scene undergik nogen Forandring i den kommende Periode, var det dog først midt i det 17de Aarhundrede, eller nøjere bestemt Aar 1656, at et offentligt Theater viste sit Puklikum et egentligt Dekorationsvæsen, nemlig ved Opførelsen af Davenants »The siege of Rhodes« [1]).

---

[1]) Sml. ovenfor Side 270.

Endnu meget simplere var Sceneindretningen paa det *spanske* Theater i Renaissancens første Tid. Senere hen fulgte Spanien Trop med det øvrige civiliserede Europa og modtog navnlig Paavirkning af Italien, hvis Theaterteknik overhovedet blev bestemmende for alle de andre Lande.

Men i det spanske Renaissancedramas første Tid, medens *Lope de Rueda* skrev og spillede sine Stykker, da var de ydre Forhold saa primitive som vel muligt, hvis vi da skulle tro *Cervantes*' Ord. I Fortalen til sine »*Otte Komedier og Mellemspil*« skildrer han Tilstanden paa følgende Maade: »For nylig befandt jeg mig i en Kreds af Venner, hvor der blev diskuteret om Skuespil og dertil hørende Ting; og man undersøgte og kritiserede dem paa en saadan Maade, at efter min Mening dette Emne ikke kunde behandles mere træffende. Man undersøgte ogsaa, hvem der i Spanien først havde bragt Komedien af Svøbet, havde udstyret den behørigt og klædt den paa med Pynt og Pragt. Jeg sagde, som den ældste[1]) af dem, der var til Stede, at jeg havde, som jeg godt endnu kunde erindre, set den store Lope de Rueda spille, denne i Fremstillingsgave og Kunstforstand saa fremragende Mand. Han var født i Sevilla, af Haandværk Guldslager, det vil sige en, som laver Guldplader. Han var beundringsværdig i Hyrdedigtningen, og i denne Retning har ingen overtruffet ham, hverken den Gang eller senere helt op til disse Dage. Skønt jeg den Gang, fordi jeg kun var en Dreng, ikke kunde fælde nogen fast Dom over Værdien af hans Vers, saa finder jeg dog, naar jeg nu i min modne Alder atter betragter dem, som er blevet i min Erindring, at det er Sandhed, hvad jeg har sagt; og hvis det ikke overskred Grænsen for dette Forord, vilde jeg anføre nogle af dem til Bekræftelse paa denne Sandhed.«

---

1) Cervantes fødtes 1547 og Lope de Rueda's Hovedvirksomhed falder mellem 1544 og 1566.

»Paa denne berømte Spaniers Tid kunde en Skuespildirektørs hele Apparat pakkes sammen i en Sæk og bestod af fire Hyrdeklædninger af hvidt Skind, besat med Gyldenlæder, af fire Skæg og Parykker, samt fire Hyrdestave, eller saa omtrent. Komedierne var Samtaler, næsten som Ekloger, mellem to til tre Hyrder og en Hyrdinde. Man fiksede dem op eller spandt dem ud ved et Par Mellemspil, i hvilke der forekom snart en Negerinde, snart en Rufian[1]), snart en Nar eller ogsaa en Biscayer; alle disse fire Roller og mange andre tillige spillede den nævnte Lope med den højeste Grad af Fortræffelighed og Naturlighed, som vel lader sig tænke. I den Tid gaves der endnu intet Maskineri, ingen Tvekampe mellem Morer og Kristne hverken til Fods eller til Hest; man kjendte endnu ikke en Person, som gjennem et Hul i Theatret kom frem eller syntes at komme frem fra Jordens Midtpunkt, og endnu mindre sænkede Skyer med Engle eller salige Sjæle sig ned fra Himlen. Theatret [ɔ: Scenen] bestod af fire Bænke, der var stillede i Firkant, og af fire til seks Brædder, som lagdes over dem, saa at Skuepladsen hævede sig fire Spand fra Jorden. Theatrets Dekoration var et gammelt Draperi, der med to Snore kunde trækkes fra den ene Side til den anden og dannede det saakaldte Paaklædningsrum, og bag hvilket Musikanterne stod og uden Guitar sang en eller anden gammel Romance.« [2])

I Tyskland kjendte de første professionelle Skuespillere heller ikke anden Scene end den tæppebehængte Tribune[3]).

Man forsøgte en Tid at formidle Renaissancens og Middelalderens Scene, idet man flyttede det middelalderlige Scene-

---

[1]) En Art Scapino- eller Scaramucciotype, som ofte forekom i det gamle spanske Theater.

[2]) Efter A. F. von Schacks tyske Oversættelse (i Gesch. d. dram. Lit. u. Kunst in Spanien, I 227 ff.)

[3]) Se Devrient: Gesch. d. d. Schausp., I 195.

udstyr med dets mange Lokaliteter, som alle fremstilledes samtidigt, ind paa den snævre Renaissancescene og gav ligesom et kort Resumé af alle de Steder, hvor Digterens Fantasi førte Stykkets Handling hen.

Skulde én Akt foregaa ved Strandbredden, en anden i et Palads, en tredje paa en Kirkegaard, en fjerde i et Fangetaarn og den femte i en Skov, saa antydede man alle disse Steder paa én Gang paa Scenen og lod dem staa som en fast Dekoration hele Stykket igjennem.

Men den indskrænkede Plads, som Renaissancetidens Theater levnede til Scenen, i Forhold til Middelalderens vidtstrakte Friluftsskueplads, nødte Tidens Maskinmestre til ganske anderledes at ordne, stilisere og sammentrænge Dekorationerne end Tilfældet havde været tidligere.

Det vides ikke, at saadanne »samtidige Dekorationer« — *décors simultanés,* som de med et teknisk Ord kaldes i Frankrig — have været benyttede paa det engelske Renaissancetheater, hvis Repertoire dog ellers kunde have fristet til denne Sceneordning. Derimod anvendtes de en Tid lang i Frankrig, ikke dog til den regelrette, efter antikt Mønster tilskaarne Tragedie og Komedie, der tilstræbte en Stedets Enhed, men til det frie, folkelige, rigtige Theaterskuespil, saaledes som det især repræsenteredes af »den franske Shakespeare« *Alexandre Hardy.*

At det netop var Frankrig, som holdt Middelalderens Dekorationsvæsen i Hævd eller gjenoptog det, var intet Tilfælde. Mysterieudstyret naaede ingen Steder en saadan Højde som i dette Land, og Publikum, som var vænnet til at se de mange æventyrlige og taskenspilleragtige Kunststykker, forlangte endnu bestandig, i de alvorlige Stykker i alt Fald, at faa deres Sanser pirrede ved Synet af skumle Fangetaarne, af ildsprudende Dragesvælg, af skinnende Fyrværkerisole, af Blod, der flød af afhugne Hoveder, og andet af samme Slags thea-

tralske Lokkemidler. Alle disse »*Machiner*« og *feintes* var nødvendige for at holde Tilskuerne i Aande og det i en ganske anden Grad i Frankrig end f. Ex. i England og Spanien, hvor Mysterierne aldrig havde naaet en saa høj Grad af Maskinmesterkunst.

I Maskinmester og Dekorationsmaler *Léon Mahelot's* Registre[1]) over Dekorationer og Rekvisitter faa vi Bekræftelse paa, at Publikum ikke heller narredes for de gamle middelalderlige Effekter. Vi se her noteret »Blod, Svampe, en lille Blære for at gjøre Kunststykket *(la feinte)* med Offerpræstens Hug«; og »en kunstig Udstopning til at trække Blod ud af Kroppen med et dertil indrettet Sværd«, »et kunstigt Hoved« o. s. v.; men navnlig faa vi af hans Tegninger og Beskrivelser et ret tydeligt Billede af denne særegne Sceneindretning, der betegnes som *décor simultané* eller *multiple*, og som danner en saa interessant Overgang fra det middelalderlige Theater til den moderne Scene.

Vi tage Mahelots Opskrift til den staaende Dekoration, der brugtes i et Stykke af Durval ved Navn *Agarite*, som Paradigma. Den lyder saaledes:

»Midt paa Scenen *(théâtre)* skal der et Værelse, udstyret med en pragtfuld Seng, hvilken kan aabnes og lukkes, eftersom det kræves. Paa den ene Side af Scenen skal der en gammel Borg, hvor der kan anbringes en lille Baad, og denne Borg maa have en Hule i Mandshøjde, hvorfra Baaden kommer ud. Rundt om nævnte Borg skal der være et Hav, to Fod og otte Tommer dybt; og ved Siden af Borgen en Kirkegaard, forsynet med en Klokke, og af sønderbrudte og forvitrede Mursten. Tre Grave og en Stol paa samme Side som Kirke-

---

1) Recueil des décorations et accessoires qui ont servi pour les représentations jusqu'en 1673, af Mahelot og hans Efterfølger Laurent. Mahelot virkede i første Halvdel af 17de Aarhundrede som Maskinmester ved Hôtel de Bourgogne.

gaarden. Et Vindu gjennem hvilket man ser Malerens Bod, som maa være paa den anden Side af Scenen, udstyret med Billeder og andre Malerier, og ved Siden af Boden skal der en Have eller Skov, hvori der skal være Æbler, Pærer *(des grignons)*, Lygtemænd [1]), en Mølle.«

Set i Sammenhæng med det middelalderlige Theater og med hvad vi vide om Renaissancens, kunne vi af denne i og for sig ikke meget klare Beskrivelse danne os et ret godt Billede af, hvorledes en saadan *décor simultané* saa ud.

Vi se da i *første* Fag eller Plan — det moderne tekniske Udtryk for det Rum, der afgrænses af den første ɔ: den nærmest Tilskuerne staaende Kulisse — paa den ene Side en Borg, eller vel rettere et Stykke Borgmur med Borggrav og en Hvælving; lige overfor paa den anden Side og i samme Plan et Stykke af et Hus, hvor man gjennem et stort Vindu ser ind i et Maleratelier. I *andet* Plan have vi paa den ene Side en Stump forfalden Kirkegaardsmur med Grave og en Kirkeklokke; paa den anden Side en Have. *Baggrunden* dannes af det omtalte Værelse med den prægtige Seng, og denne Del af Scenen kunde, ligesom Baggrunden paa det engelske Theater, i givet Tilfælde skjules for Tilskuernes Øjne ved Hjælp af Draperier, som man trak sammen.

Hvor kaotisk forvirret end denne Scene kan synes at være, der blander Kirkegaarde, Sengekamre, Borge, Malerstuer og Haver sammen i en Gryde, saa staar den dog vort moderne Theater langt nærmere end den samtidige Tribunescene, der snart i Frankrig og Italien betragtedes som et overvundet Stadium.

---

[1]) Teksten har *des ardans*, hvilket er ensbetydende med *feux follets*, Lygtemænd; et meget yndet og meget simpelt theatralsk Virkemiddel, som endnu anvendes. Det bestaar cf en lille Klump Vat eller Blaar, som, befæstet til en lang Jærntraad, dyppes i Sprit, og, naar den er antændt, vippes op og ned ude fra Kulissen. Da Jærntraaden i faa Skridts Afstand bliver usynlig, illudere de hoppende Lys ret godt som de vildledende Lygtemænd.

Og desuden er Forvirringen kun tilsyneladende. De forskjellige Lokaliteter bunkedes ikke sammen i en usymmetrisk Række som paa den middelalderlige Scene. De ordnedes tværtimod med en altfor stor Regelmæssighed, og alle Tingene stilledes op med en pertentlig Symmetri og en Respekt for det korrekte Perspektiv, som i lange Tider blev skæbnesvanger for Theatermaleriet, ikke blot i Frankrig, men Europa over. Det er egentlig først den nyeste Tid, der har brudt med denne

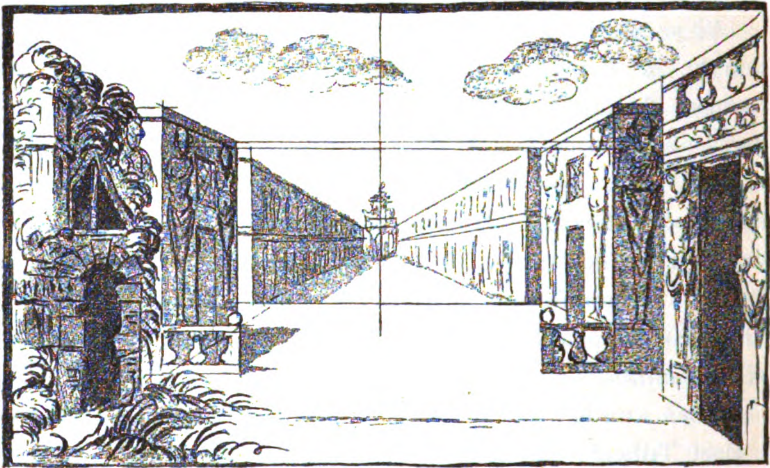


Fig. 41. Dekoration af Maskinmester Mahelot.

altfor store Symmetrikjærlighed og atter bragt Sansen for det uregelmæssige og derigjennem det levende frem.

Man behøver blot at kaste et Blik paa et af Maskinmester *Mahelot's* Dekorationsudkast, (som her er gjengivet Fig. 41), for at se hvor lidt den fjærner sig fra den Art Theatermaleri, som endnu var paa Moden i Slutningen af forrige Aarhundrede. Forskjellen er blot den, at her betyder hver Kulisse sin forskjellige Lokalitet, om end ikke disse ere saa heterogene, som de i den ovenanførte Beskrivelse. Paa det gjengivne Udkast er Mahelot sikkert allerede stærkt paavirket af det italienske

Dekorationsprincip, og af en ægte décor simultané er det ingensinde lykkedes mig at finde en Afbildning.

I Italien er det nemlig, at den egentlige moderne Sceneordning skulde faa sin første Udvikling. De italienske Arkitekter drømte om at gjenoplive den gamle latinske Theaterbygning og konstruerede efter Vitruvius' Planer den ene Scene efter den anden. Noget fast Theater existerede i det 15de og 16de Aarhundrede ikke i Italien. De professionelle Trupper nøjedes med let opslaaelige Tribuner, og kun ved fyrstelige og kirkelige Fester, hvor Skuespil udgjorde en Del af Underholdningen, fik Byggekunstnerne Lov til at udføre deres Ideer, men rigtignok kun i let Materiale, som ikke var bestemt til at staa mere end Festen over.

Et enkelt Theater fik dog paa Grund af sin særlige Pragt og den Sindrighed, hvormed det var bygget, Lov til at blive staaende, og denne Skueplads blev derfor af særlig Betydning for den italienske Scene. Talen er om det »olympiske Theater« i Vicenza, bygget af den berømte Arkitekt *Palladio* i Aaret 1565.

Man har ment, at Palladio realiserede det antike Theaters Ide og er vel især bragt paa denne Tanke, fordi hans Scene oprindelig var bygget og ogsaa senere blev benyttet til gammelgræske og latinske Tragedier i italiensk Renaissance-Oversættelse. Dette er imidlertid ikke Tilfældet, som man vil se af det vedføjede Billede[1]) (Fig. 42).

Palladios Scene bestaar for det første af en halvcirkelformet aaben Taleplads, som paa Billedet er betegnet med Tallet 4; dernæst af en arkitektonisk Façade, rigt udsmykket i Tidens Stil og forsynet med tre Arkader (1, 2 og 3); endelig ser man igjennem de tre Arkader ind i tre Gader, der løbe i

---

[1]) Det er taget efter en Tegning i Riccobonis *Hist. du Théâtre ital.*, og saa vidt vides ikke forhen reproduceret. Bapst paastaar endog i sin *Essai sur l'histoire du théâtre,* der specielt skulde være Theaterbygningens Historie, at der overhovedet ikke findes nogen Afbildning af Scenen i Vicenza.

forskjellig Retning og hvis Huse ligeledes ere byggede i en antikiseret italiensk Renaissancestil.

Disse tre Gader var, som Riccoboni udtrykkelig bemærker[1]), ikke malede fladt paa Lærred eller Brædder, men byggede i

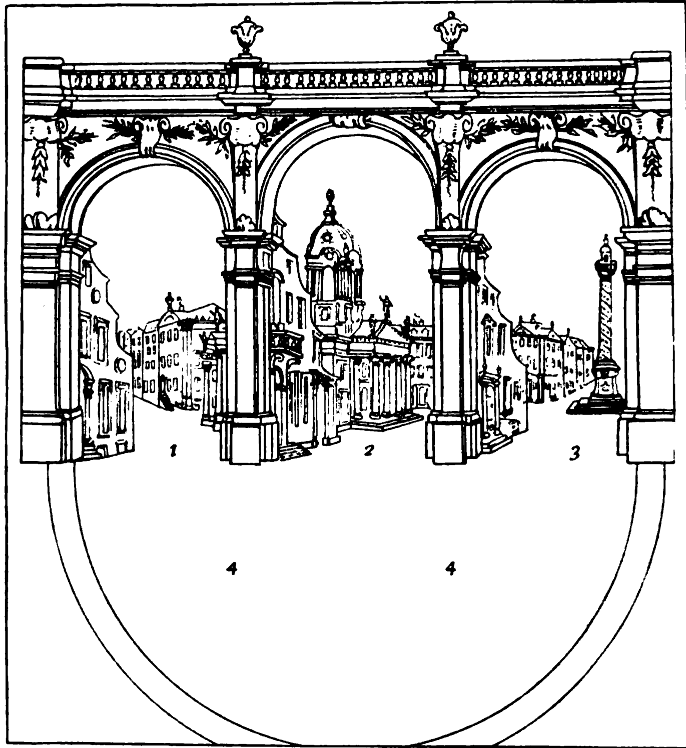



Fig. 42. Det olympiske Theater i Vicenza.

ophøjet Arbejde med perspektivisk Forsvinding, saaledes at det fjerneste Hus ikke var mere end en Alen højt.

En saadan Sceneordning maatte i særlig Grad egne sig for Datidens italienske Komedie, nok saa godt som til den græske Tragedie, for hvilken den oprindelig var bestemt, og

[1]) Théâtre italien, I 115.

ligeledes for nogle af de klassiske Lystspil, som var paavirkede af det italienske Theater[1]).

Dette erkjendes ogsaa af Riccoboni, som i et noget indviklet Sprog udtaler sig paa følgende Maade derom: »For Exempel, naar en Tjener søger sin Herre for at give ham Besked om et Ærinde, som han har faaet af ham, og kommer ind paa Scenen ad Buegangen 3, og hans Herre saa ivrigt søger sin Tjener og begynder at tale midt i Gaden ud for Buegangen 1 og stanser for at se ned ad de smaa Gader, som skjære den store, i hvilken han befinder sig, saa er han en 12 til 15 Alen borte fra den Buegang, han skal igjennem for at komme ind paa Scene 4. Paa denne Vis kan Tjeneren, som staar paa Scenen lige over for Buegang 3, ikke se sin Herre, som er indenfor Buegang 1; og af samme Grund vil Herren ikke kunne se sin Tjener, saa længe indtil Herren er kommen frem under Buegangen for at betræde Scene 4, eller Tjeneren under sin Gang paa Skuepladsen er naaet lige ud for Buegang 1, hvor hans Herre er. De kunne saaledes meget godt begge to sige adskillige Replikker uden at se hinanden.« [2])

Hvor udmærket denne Scene end kunde være, saa lod den sig dog ikke godt benytte af de professionelle, omrejsende Trupper, dels fordi den var for kostbar og dels fordi den krævede for megen Plads. Den blev da i Virkeligheden heller ikke benyttet af Commedia dell' Arte-Spillerne, skjønt de fleste Lærde, der have skrevet om dette Emne, synes at have sammenblandet dette enestaaende Festtheater med de almindelige Scener[3]).

---

[1]) F. Ex. til visse af Holbergs Komedier, hvor man virkelig ogsaa i den allernyeste Tid, dog uden at kjende denne gamle Scene, har benyttet et noget lignende Scenearrangement, saaledes i »Maskeraden« og »Jacob v. Thyboe«.

[2]) Riccoboni, a. V. I, 116.

[3]) Se saaledes Moland: Molière et la comédie ital., 62, og Maurice Sand: Masques et Bouffons I, 42.

Men noget af Palladios Princip bevaredes i de professionelle Theatre. Man gik ud paa at danne en dekorativ Helhedsvirkning for hver enkelt Skuespilart og ophobede ikke en Mængde urimelige og heterogene Sager samtidig paa en og samme Scene. Allerede midt i 16de Aarhunerede var man paa det rene med, at hver Genre behøvede sin Dekoration, uden at man dog naaede saa vidt som nu, hvor man mener, at hvert Stykke bør have sin, eller undertiden overmaade mange vekslende Dekorationer.

Arkitekten *Serlio* skriver i sine »Syv Bøger om Arkitektur« [1]): »Med tre Dekorationer kan man nøjes til alle Slags Stykker. Den første er bestemt til *Komedien* eller Farcen og forestiller en temmelig smal og dyb Gade, med talrige Butikker med Skilte og Huse, som tillade at mangfoldiggjøre Situationerne i Stykkets Spil. Den anden, til *Tragedien*, er en offentlig Plads i stræng Smag, saaledes som *Piazza della Signoria* i Florents . . . Endelig til de Stykker, som den Gang [ɔ: i den klassiske Oldtid] betegnedes som satyriske, det vil sige *Idyller* og boscareske eller mythologiske Stykker, brugte man en Skovdekoration, mindende om de hellige Skove i vore moderne Balletter (?). De to første var lavet af let Bygningsmateriale, byggede af malet Lærred paa Tømmerarbejde, medens den sidste var simpelthen malet.«



Fig. 43. Italiensk Komediedekoration fra 16de Aarhundrede.

Mindst et Aarhundrede før det øvrige Europa er Italien

---

1) Serlio: Les Sept Livres de l'Architecture, édit. de 1545. trad. par Martin, cit. af Bapst, 255.

inde paa et helt udviklet og illusionsvækkende Dekorationsvæsen. Paa et Tidspunkt, hvor man endnu i Frankrig, i England, i Tyskland, i Spanien kun kjender den besværlige og urimelige Mysteriescene eller ogsaa den simple dekorationsløse Tribunescene, har man allerede i Italien et Sceneri, som i intet væsentligt er forskjelligt fra vort moderne.



Fig. 44. Italiensk Tragediedekoration fra 16de Aarhundrede.

Kaster man et Blik paa de to Dekorationer, som ere fremstillede paa Fig. 43 og 44, ser man her to dygtigt tegnede, praktisk konstruerede Scener, den første aabenbart en Komediescene med den dybe, smalle Gade og krydsende Sidegader, hvor Personer kunne gaa ud og ind, skjule sig, belure de Medspillende o. s. v.; den anden sandsynligvis en Tragediescene efter Serlio's Opskrift, en offentlig Plads i stræng Smag, med en stor, monumental Bygning i Baggrunden, Sideind-

gange paa hver Side i Forgrunden, Fontæne, Statuer, praktikable Balkoner, hvor Stykkets Personer kunne optræde o. s. v.

Begge Dekorationer ere opbyggede, ikke malede paa flade Kulisser, hvad der naturligvis gav dem mere Illusion og tillige krævede mere Kunstfærdighed og Arbejde.

Samtidig med dette indviklede Dekorationsvæsen fik Scenen ogsaa en lignende Form som den, den endnu har. Der var ikke længer Tale om en Estrade, som skød sig ud blandt Publikum. Skuepladsen var nu et Rum helt for sig selv, en uhyre firkantet Kasse, hvor den ene Side var borte og inden i hvilken Billederne vistes frem for Publikum.

Det blev nu muligt og naturligt at have et Fortæppe, der dækkede for Opstillingen af Dekorationer og markerede Aktens eller i alle Fald Stykkets Slutning. Paa den middelalderlige Scene havde et saadant Fortæppe været uanvendeligt. Heller ikke paa Renaissancens Tribunescene var det brugeligt, men erstattedes af det skillende Baggrundsdraperi.

Tilskuerpladsens Form, der oprindelig — for saa vidt Skuespillene fandt Sted inden Døre — havde været firkantet som en almindelig Sal, blev nu efter antike Mønstre i adskillige Theatre dannet i Halvcirkelform eller i et ovalt Snit, med Etager over hinanden og et plant eller en Smule skraanende Parterre nogle Fod under Scenen, og Theaterrummet fik saaledes den Skikkelse, som det væsentligt har beholdt indtil den Dag i Dag, en Skikkelse, som kommende Tider dog sikkert vil forandre, da det utvivlsomt snart vil gaa op for Theatrets Mænd, at den nuværende Theaterordning ingenlunde er den, hvor man opnaar den største Virkning for Øre og for Øje.

Imidlertid, saaledes som det var, betragtedes Italiens Dekorationsvæsen og hele Theaterordning som en betydelig Reform, hvad det i Forhold til Tidens ubehjælpsomme og urimelige Sceneordning naturligvis ogsaa var.

Frankrig optog snart det italienske Dekorationsprincip, der fortrængte baade den franske Tribunescene og *le décor simultané;* selv Stykker, der syntes skrevne for og beregnede paa denne sidste Art af Scener, blev nu spillede i de simple, regelmæssige, stadig tilbagevendende Dekorationer: *Gaden*, *den offenlige Plads* eller *en klassisk Søjlehal* og *Skoven*, hvortil ogsaa kom *Stuen* med de symmetriske fem Døre, en i Bag-

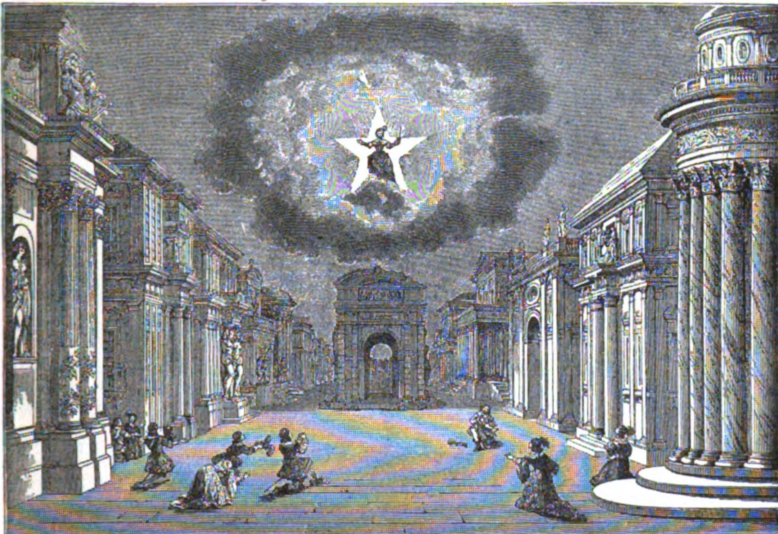


Fig. 45. Dekoration til Corneilles »Andromède« (1ste Akt).

grunden, to i Pancoupéerne og to paa Siderne, en Dekoration, der endnu bestandig bruges til adskillige af Molières Komedier som »Tartufe«, »Misantropen«, »den Gjerrige« o. fl., hvilke Skuespil ogsaa ere saaledes beregnede derpaa, at de slet ikke kunne spilles i andre Dekorationer. Men selv Skuespil som Corneilles »*le Cid*«, der øjensynlig snarest er tænkt spillet i en *décor simultané,* idet Handlingen springer ideligt fra Sted til Sted, hvorfor det ogsaa nu spilles i en Række vekslende

22

Tableauer, selv dette Stykke opførtes ved sin første Fremkomst i alle sine Akter i en og samme Stuedekoration.

Som rimeligt var maatte de professionelle Skuespillere se noget paa Skillingen ved deres Opførelser, og for dem var det italienske Dekorationsprincip for saa vidt en Besparelse, som de efter dette kunde hjælpe sig med faa Dekorationer til mange Stykker.

Paa den anden Side medførte de stadig stigende Fordringer til Maskinmesterkunster, der især fremelskedes ved de pragtfulde Privatforestillinger, som Konger, Fyrster og andre Magthavere eller Mæcener gav i stort Antal baade i Italien og Frankrig, for det første betydelige Udgifter for Theaterentreprenørerne, endelig, hvad der var nok saa uheldigt, denne Publikums aldrig mættede Trang til at se Mennesker flyve i Luften, Sole gaa op og ned, Huse styrte sammen og lignende nødte Skuespillerne til at opføre og Forfatterne til at skrive meningsløse Tryllespil, som intet andet Formaal havde end at vise, til hvilken Højde de mekaniske Kunststykker i Øjeblikket kunde drives. Ganske under den samme Plage sukke iøvrigt Nutidens Theatre, og de ville vedblivende komme til at sukke derunder, saalænge den nuværende Form for Theatre eksisterer.

Medens Maskineriet allerede i Midten af det 17de Aarhundrede stod højt og i Virkeligheden i sine Effekter ikke skilte sig synderlig fra, hvad vi præstere nutildags [1]), var der

[1]) Se saaledes Fig. 45, en Pragtdekoration til Corneilles *Andromède*, hvor Gudinden viser sig i Skyen, ganske paa samme Maade som endnu den Dag i Dag Gudinder vise sig i Skyer. Kunststykket sker saaledes, at nogle perspektivisk malede, udskaarne Skytæpper hænges bag hinanden, dækkede af tætte Florstæpper. Gudinden staar paa et højt Stillads eller »Stilling«, som det tekniske Udtryk lyder; i det Øjeblik, hun skal vises, trækkes Florstæpperne i Vejret, Gudinden træder stærkt belyst frem paa Stillingen og synes at vandre paa Himmelens Skyer.

en anden Henseende, i hvilken Tiden stod meget langt tilbage, Belysningen nemlig.

Man havde hidtil spillet ved Dagens Lys og saaledes ingen Bekymringer behøvet at gjøre sig med Hensyn til Belysningsspørgsmaalet. Nu, da Theatret for det første rykkede inden Døre, Scenen dernæst blev et lukket Rum og Forestillingstiden endelig af Publikums Smag blev drevet længere og længere ud paa Eftermiddagen, nu blev det uundgaaeligt nødvendigt at lyse Scenen op.

Belysningsspørgsmaalet drøftedes ivrigt af Tidens Theaterarkitekter. Den almindeligst benyttede Fremgangsmaade til at faa Scenen oplyst, var ved at ophænge Lysekroner eller Lampetter, som anbragtes oventil og paa Siden af Skuepladsen. Rampelys synes ikke at have været brugt[1]. I Lysekronerne brugtes Olie eller Lys. Olielamperne, der gærne var dobbelte, baadformede, gav et rødt, osende Lys. Vokslysene, som hang i trekantede Rammer, brændte hvidt og klart; men de var dyre og anvendtes væsenligt kun til Hoffester. De almindelige Theatre brugte Tællelys. Mod Brandfare, som man altid frygtede meget, sikrede man sig ved store Svampe, fæstede paa lange Stokke, og ved almindelige Haandsprøjter, til hvilke der altid var Vand i Behold.

For os, hvis Øjne ere forvænte af de mange hundrede elektriske Glødelamper, som nu oplyse vor Scene, vilde Datidens Belysning sikkert have taget sig ud som skummel Dunkelhed. Men hvad man ikke kjendte, savnede man ikke, og det i anden Henseende fuldtudviklede Theater stod snarest for Datidens Øjne som en straalende Féaabenbaring.

---

[1]) *Ludovic Celler* mener i sin *Les décors, les costumes et la mise en scène au XVII siècle,* at Rampesystemet er opstaaet gjennem de tarvelige Smaatheatre, der ikke havde Raad til at bruge Lysekroner, men derfor stillede Tællelys foran paa Scenegulvet.

I hvert Fald, med alle sine Mangler, kæmpende sig frem gjennem de skiftende Tider og den vekslende Smag, havde dog Skuepladsen banet sig Vej gjennem Urimelighed og Latterlighed, gjennem Ubehjælpsombed og Smagløshed, og havde omsider vundet en fast Form.

Huset stod beredt til at modtage de kommende Hædersgæster, de store Digtere og de store Skuespillere.

---

# APPENDIX.

---

## KÆRLIGHEDSINTRIGERNE

ELLER

## DET FORTRYLLEDE VINDUE.

[Italiensk Scenario fra 18de Aarhundrede, første Gang udgivet af *A. Bartoli* i hans Samling: Scenari inediti della Commedia dell' Arte, contributo alla storia del teatro popolare italiano. — In Firenze 1880. — Scenarier af denne Art opsloges til Støtte for Skuespillernes Hukommelse paa Scenen bag Kulisserne.]

PERSONERNE:

*Pandolfo,* Fader til Lucinda og Ottavio.
*Lucinda,* hans Datter og Søster til Ottavio.[1])
*Ottavio,* Søn af Pandolfo, ikke kjendt.
*Colombina,* Lucindas Pige.
*Cola,* Ottavios Tjener.
*Ubaldo,* Valerios Fader.
*Valerio,* hans Søn.
*Stoppino,* hans Tjener [kaldes i Scenariet lige saa hyppigt Zanni].
*Pasquella,* hans Husholderske [hun betegnes som *serva,* men er Enke og indtager en noget anden Stilling end Tjenestepige].

### *FØRSTE AKT*

### Scene I

PANDOLFO alene og derpaa COLOMBINA

Pandolfo siger, hvorledes han havde givet sin Søn i Pleje og denne blev røvet fra ham af Tyrkerne, medens han spadserede en Tur med Ammen, og tillige hans Tjener ved Navn Colafronio,

---

[1]) Man lægge Mærke til den omstændelige Indpræntem af Slægtskabsforholdet, som er naturlig i den improviserede Komedie, hvor det gjaldt for Skuespillerne hurtig at sætte sig ind i den Art Ting, men som bl. a. ogsaa Molière bibeholder i sine Arbejder.

og at han aldrig har faaet nogen Efterretning om dem, og at saa senere der af Himlen var blevet ham tilstaaet denne Datter, Lucinda, hvilken han elsker overalt og ønsker at faa godt gift; naar det er gjort, vil han, da han er Enkemand, ogsaa tage sig en Kone. Kalder paa Tjenestepigen, anbefaler hende Datteren, at hun ikke lader hende forlibe sig, siger hende, hvad hun skal gjøre, og at, naar hendes Frøken er bleven gift, han ogsaa vil gifte hende bort; det lover den Gamle; hun ind i Huset og han ud.

### Scene II

PASQUELLA
alene

Siger, at det at være Enke er en daarlig Ting, og at hun, som bestandig slutter Ægteskaber for andre, ikke kan gjøre noget for sig selv, men at, naar hun først er færdig med at udvirke, at Hr. Valerio bliver Lucindas Mand, saa vil hun begynde at handle for sig selv.

### Scene III

VALERIO OG STOPPINO

Valerio gjør forelsket Scene om Lucinda, anbefaler sig til Tjeneren, som siger, at det er godt at tale til Colombina, for at hun kan hjælpe ham, fordi Pasquella, som ikke er i Huset, ikke saa let kan tale med Lucinda, og at det er nødvendigt at give noget til den, som hjælper til i en saadan Kærligheds-historie, og at han for sin Part skal gjøre, hvad der er ham muligt; Valerio, at det kun gjør ham urolig, at hans Fader vil gifte sig; dog er han ved godt Mod; og de gaa.

### Scene IV

UBALDO OG PANDOLFO

Ubaldo siger, hvorledes han er forelsket i Pandolfos Datter, ser ham, gjør Venskabsscene, anholder derefter om hans Datter;

Pandolfo skænker ham hende, hvorpaa han skænker ham Pasquella, sin Husholderske[1]; Ubaldo siger, at der ikke mangler ham andet end at anbringe sin Søn, at han allerede har skrevet til en af sine Venner i Venedig for at skaffe ham en Datter af ham; og i det samme

## Scene V

UBALDO, VALERIO OG STOPPINO

Ubaldo siger til Valerio, hvorledes han har valgt sig en Hustru, men at han som en god Fader vil holde hans Bryllup, før han holder sit eget; alle glade; Ubaldo gaar, siger, at han skal paa Posthuset for at se om der er Breve; Valerio, at han ikke ved noget om Sagen, glæder sig derover med Tjeneren, de siger, at de vil finde Pandolfo og glæde sig med ham; i det samme

## Scene VI

PANDOLFO, COLOMBINA OG DE FORRIGE

Valerio glæder sig med Pandolfo over Familieskabet, de gjør en *Scena equivoca*[2], saaledes at den Gamle tror, at han glæder sig over Svogerskabet med Faderen; Misforstaaelsen opklares ikke, Pandolfo giver Tjeneren Colombina til Ægte.

## Scene VII

OTTAVIO OG COLA

Ottavio siger, hvorledes han efter saa mange Aars Slaveri ved sine gode Egenskaber har skaffet ikke blot sig selv, men ogsaa sin Tjener Friheden, hvorfor han er forpligtet til at være ham en god Tjener; de sige, hvorledes de nu i mange Maaneder have opholdt sig i denne By for at rejse til Livorno,

---

[1] Endnu mere indviklede og undertiden helt uforstaaelige ere adskillige andre Scenarier.

[2] Sml. ovenfor S. 218.

deres Fædrenestad, men fordi han har forlibet sig i denne Lucinda, har han ikke kunnet formaa sig selv til at rejse. Tjener gjør Scene om sit Slaveri, opfordrer Herren til at lade denne Kærlighed fare og rejse til sin Hjemstavn, han, at han ikke kan gjøre det endnu, og de gaa.

### Scene VIII

VALERIO, STOPPINO OG PANDOLFO

De gjøre paany Komplimenter med dobbelt Betydning (in equivoco), omsider forstaa de hinanden, alle gaa bort i Vrede.

### Scene IX

PASQUELLA

Siger, hvorledes hun længes efter at give Valerio til Lucinda og at hun har observeret, at Pandolfo er heftig forelsket i hende, at, naar han har givet sin Datter til Valerio, vil hendes Bryllup med Pandolfo følge paa; og i det samme

### Scene X

PANDOLFO OG DEN FORRIGE

De gjør Elskovsscene, hvorfor hun anholder om Lucinda for Valerio, hendes Herskab, han, at han har lovet hende til Faderen, hun, at hun har ham kær, men at hun vil tale til Valerio for at han skal give sig tilfreds med, at Faderen tager Lucinda; Pandolfo gaar; i det samme

### Scene XI

VALERIO, PASQUELLA, COLOMBINA, LUCINDA OG STOPPINO

Pasquella siger til Valerio, at hans Fader vil have Lucinda, han har derfor givet hende Ordre til at faa Valerio fra saadan Kærlighed, at hvis det ikke kommer i Stand, vil hun ikke blive Pandolfos Kone; i det samme ser Lucinda Valerio, de

gjør en forelsket Scene; at hun ikke maa tvivle om, at han ved, hvad han skal gjøre, og de gaa; Pasquella og Colombina bliver.

### Scene XII

PASQUELLA OG COLOMBINA

Colombina siger, hvor hæftig hun er forelsket i Stoppino, at, hvis Ægteskabet med Valerio gaar for sig, saa faar hun ikke Stoppino; Pasquella siger, at hvis Ægteskabet kommer i Stand med nogen anden, saa faar hun ikke Pandolfo, de blive vrede, komme i Haarene paa hinanden og første Akt ender.

## *ANDEN AKT*

### Scene I

OTTAVIO OG COLA

Ottavio siger, at før han rejser til Livorno, vil han friste sin Lykke med at anholde om Lucinda hos Pandolfo; siger til Cola, at han skal kalde paa Colombina for at faa at vide, hvad hendes Frøken tager sig til; Cola kalder; i det samme

### Scene II.

COLOMBINA, LUCINDA OG DE FORRIGE

Cola gjør forelsket Scene med Colombina, hun kalder paa sin Frøken og opfordrer hende til at forelske sig i Ottavio; han kommer frem, gjør forelsket Scene, hun viser ham bort, Colombina beder hende paany, hun samtykker ikke, Cola siger, at hun skal se at faa hende fra hendes Haardnakkethed, saa at der kan blive to Brudepar, Ottavio siger, at han vil gaa og finde Pandolfo og anholde om Datterens Haand, og de gaa.

## Scene III

STOPPINO som Troldmand, UBALDO OG PANDOLFO

Ubaldo siger: naar dette Bryllup skal staa? Pandolfo siger, hvorledes hans Søn har fordret, at Lucinda skal være hans, og at hvis hun bliver nogen andens, saa vil han myrde denne, hvem det saa er. Ubaldo er forbitret, gaar sin Vej for at træffe Valerio, Stoppino gjør afsides nogle Besværgelser imod Ubaldos Hus, siger, at han haaber, hans Invention vil lykkes; forbavset over dette faar Pandolfo Mistanke og gaar paany ind i Huset.

## Scene IV

VALERIO, UBALDO OG ZANNI (STOPPINO) og derpaa PANDOLFO

Ubaldo kommer skrigende op imod Valerio og siger, at han har givet ham en Hustru i Venedig, og at han ikke har mere at sige. Valerio svarer igjen, giver til sidst efter og gaar. Ubaldo kalder paa Pandolfo, gjør ham indtrængende Forestillinger angaaende Bryllupet; Pandolfo gaar ud af Huset, forestiller at være bange; siger, at det aner ham, at den Troldmand har gjort et eller andet Trolderi med ham, Zanni, at det godt kan være sandt, siden den Troldmand har gjort det mod andre, saa det staar ham i Hovedet; Ubaldo siger, hvad det er han snakker om Troldmand. Pandolfo siger, at han ikke kan give ham noget andet Svar angaaende Ægteskabet, og gaar forskrækket ind i Huset, Ubaldo gaar forbavset sin Vej, Zanni ler over sit Paafund og gaar.

## Scene V

PASQUELLA, LUCINDA OG COLOMBINA

Pasquella siger, hvorledes hun ønsker, at Ubaldo skal faa Lucinda, for saa kan ogsaa hendes Bryllup med Pandolfo finde Sted; i det samme Lucinda, som siger til Colombina, at hun ikke vil have nogen anden end Valerio, Pasquella

kommer frem, beder hende om at tage den Gamle, hun samtykker ikke, Colombina skælder hende ud, hun flygter, og de andre gaa ind.

### Scene VI

PANDOLFO OG LUCINDA

Pandolfo opfordrer Datteren til at tage Ubaldo, hun samtykker ikke, han siger, at hvis hun ikke tager ham, faar hun ikke nogen anden og gaar i Vrede, idet han siger, at han vil hente Ubaldo; Lucinda klager sig, og ud.

### Scene VII

PASQUELLA, VALERIO OG ZANNI

Valerio anbefaler sig til Pasquella, hvilken siger, at han ikke maa tvivle om, at ogsaa hun inderlig ønsker, at dette Ægteskab skal finde Sted, fordi saa hendes eget med Pandolfo følger paa, og ud. Stoppino siger til Valerio, at han skal gaa, at han skal lade ham raade; og i det samme

### Scene VIII

STOPPINO OG PANDOLFO

Zanni siger til Pandolfo, at han ikke kan begribe, at hvis Ubaldo tager Lucinda, han saa tror at faa Pasquella, fordi hun er forelsket i Cola, Ottavios Tjener, og naar hun har lovet at blive hans Kone, saa har hun gjort det, for at han skal give sin Datter til Ubaldo, saaledes har Ubaldo befalet hende at gjøre; han tror det og gaar, idet han siger, at siden Pasquella er forelsket, vil han ikke paa nogen Maade gifte sin Datter ind i det Lanterniske[1]) Hus, han takker Zanni, som har underrettet ham om den hele Sag, gjør foragtelig Scene mod Pasquella, og gaar; Zanni ler og gaar.

---

[1]) Lanterni er identisk med Ubaldo; i adskillige andre Scenarier hedder den ene Gamle Ubaldo Lanterni.

## Scene IX

OTTAVIO, COLA OG PANDOLFO

Ottavio siger, hvorledes han ikke har kunnet træffe Pandolfo for at anholde om hans Datter; Cola siger, at det ogsaa mishager ham paa Grund af hans Interesse for Colombina; i det samme ser han Pandolfo, hilser paa ham og siger, om han vil give ham sin Datter, efter nogen Samtale tilstaar han ham det og siger, at han har vist alle de andre bort og dertil givet udtrykkelig Ordre til, at de ikke mere maa have Omgang med det Hus, gjør Komplimenter, Cola glad, og de gaa, Pandolfo gaar ind for at give sin Datter Underretning.

## Scene X

VALERIO, UBALDO OG ZANNI

Den Gamle i Vrede mod Valerio, fordi han har spoleret hans Udsigter, de undskylde sig, Zanni siger, at han ikke tvivler om, at han jo skal faa Pandolfo stillet tilfreds, den Gamle gaar fornøjet, Valerio og Zanni blive, de kalde paa Lucinda; og i det samme

## Scene XI

PANDOLFO, LUCINDA OG DE FORRIGE

Lucinda kommer, Valerio gjør Elskovsscene, Pandolfo skælder hende ud fra Vinduet og kommer ned, medens han gaar ned, gaar hun ind i Huset, Zanni giver sig til at samtale med sin Herre, Pandolfo ser ikke Datteren, gaar atter ind i Huset, idet han siger, at han har taget fejl, dette Lazzo gjøres tre eller fire Gange; til sidst siger han til Valerio, at han skal gaa sin Vej og ikke staa og tale med hans Datter, Valerio siger til Pandolfo, at han er gal, at han ikke paa nogen Maade har talt med hans Datter, men ganske vist med sin Tjener, hvilken siger, at dette maa være en Virkning af denne Trold-

mands Kunster, han tror det, beder om Undskyldning, og de gaa ind, Lucinda kommer ud, de samtale paa ny, den Gamle tager hende ved Armen, prygler hende, Valerio forsvarer hende, Colombina ligeledes, Zanni ligeledes; anden Akt ender.

## *TREDJE AKT*

### Scene I

OTTAVIO OG COLA

Ottavio siger, at han har alt i Orden til Bryllupet, Cola siger det samme; de have begge to opsat en Liste, læse den, finde, at der mangler nogle nødvendige Ting, de gaa for at hente dem.

### Scene II

PANDOLFO OG PASQUELLA

Pasquella ser Pandolfo, gjør Elskovsscene, han hører paa hende, gjør hende tilsidst Bebrejdelser, idet han siger, at han har set hendes falske Streger, for at han skulde give sin Datter til hendes Herre, og ikke for at faa ham, og at han ved, hun er forelsket i Cola, men at hun skal blive beskæmmet og ikke faa ham, siden han vil give sin Datter til Ottavio og Colombina til Cola; Pasquella vil sige sine Grunde, han hører ikke paa hende, og ud; hun klager sig, og ud.

### Scene III

UBALDO OG STOPPINO

Ubaldo siger, om han har holdt, hvad han har lovet, Stoppino finder Undskyldninger, til sidst siger han, hvorledes det hele er gaaet i Lyset, Ubaldo bliver vred, siger, at han vil sende baade Sønnen og Tjeneren bort, at han vil ægte Pasquella, fordi han ikke vil være uden Kone, og ud.

### Scene IV

COLOMBINA OG PASQUELLA

Slutte Fred, Pasquella siger til Colombina, at hvis hun udvirker, at Pandolfo tager hende til Kone, saa vil hun sørge for, at Cola bliver hendes, Colombina lover det, Pasquella gaar, og i det samme

### Scene V

VALERIO, STOPPINO, LUCINDA OG COLOMBINA

Valerio sørger ved at se, at alt er gaaet forkert, og siger, at han vil rejse sin Vej af Fortvivlelse; Stoppino vil ogsaa; i det samme kommer Lucinda, de gjør Afskedsscene, hun gaar grædende ind, det samme gjør Colombina og Zanni, og de gaa.

### Scene VI

UBALDO OG PASQUELLLA

Ubaldo anholder om Pasquellas Haand, hun viser ham tilbage, idet hun siger, at det ikke er godt, at et Tyende bliver Frue, eller Stifmoder til Valerio, hvilken ikke vilde finde sig i saadant; Ubaldo siger, at han er Herre i Huset og at han allerede har forvist ham fra Huset, Pasquella vægrer sig ikke, men vil først se, om det ikke kan lykkes hende at blive Pandolfos Hustru, Ubaldo gaar og siger, at hun saa snarest skal give ham Svar, Pasquella bliver; og i det samme

### Scene VII

PANDOLFO OG DEN FORRIGE

Pandolfo sørger over sin Søn, som er blevet røvet fra ham af Tyrkerne, ligesom over Tjeneren, beklager sig over, at han ikke kan finde Udvej til at faa sin Datter forsørget og over, at han ikke har faaet Pasquella til Kone, ser hende, hun gjør ham begribelig, at hun ikke har nogen anden Elsker, de give hinanden deres Tro og gaa ind i Pandolfos Hus.

### Scene VIII

UBALDO
alene

Ubaldo kommer hjem, finder ikke Pasquella der, sørger over at være blevet alene, angrer at have sendt Sønnen bort, gaar atter klagende ind i sit Hus.

### Scene IX

LUCINDA OG COLOMBINA

Lucinda beklager sig over at faa et Tyende til Stifmoder, sørger over sin Fader, Colombina er fortvivlet ved at se, at hendes Kærlighed er haabløs; og grædende gaa de ind.

### Scene X

PANDOLFO, OTTAVIO OG COLA

Ottavio siger, at han længes umaadelig efter at faa Besked fra Pandolfo, ser ham, de gjøre Komplimenter, de forhandle om Ægteskabskontrakten, og da han skal opgive sit Navn, siger han, at han ikke hedder Ottavio, men Flamminio, at Navnet Ottavio blev givet ham af nogle Christne i Tyrkiet, ligeledes siger Cola, at han ingenlunde er Cola, men Paschariello Patacca[1]); de fortælle om deres Slaveri, Pandolfo gjenkjender ham som sin Søn, kalder paa Datteren, de vise Glæde, og ud.

### Scene XI

VALERIO OG STOPPINO

Valerio siger, at han rejser, fordi Lucinda skal giftes med Ottavio, og at han ikke mere vil se denne Himmel, Zanni klager sig; og i det samme

[1]) I første Scene siger Pandolfo, at den bortrøvede Tjener hed Colafronio.

## Sidste Scene

### Alle ud

Ubaldo kommer, ser Sønnen, beder ham om Forladelse og beder ham om ikke at rejse, Ubaldo er haardnakket; saa kommer Pandolfo, glæder sig over den gjenfundne Søn, Ubaldo anholder i denne Glæde hos Pandolfo om Lucinda for Valerio, hun bliver ham tilstaaet, Bryllupet staar; Cola og Stoppino lave en Turnering for at se hvem af dem, der skal have Colombina, Pasquella kommer, ført ved Pandolfos Haand, Ubaldo skænder paa hende, tilgiver hende tilsidst, og Komedien ender.

NØDVENDIGE SAGER (REKVISITTER):

To Papheste til Turneringen.
Landser af Rør.
Et Kaalhoved til at give Cola at lugte til.
Et Stykke Parmesanost til at give Zanni at lugte til[1]).
En Stok.
Troldmandsklæder og Skæg.

---

[1]) Disse to mærkelige Rekvisitter formoder jeg have været overrakte de to kæmpende Narre efter Turneringen.

# BILLEDFORTEGNELSE.

---

# LITERATURFORTEGNELSE.

*Adam,* Drame anglo-normand du XII siècle, publ. p. V. Luzarche. Tours 1854.

*Ademollo, A.:* Una famiglia di comici italiani nel secolo decimottavo. Firenze 1885.

*Ancien Théâtre Français* on Collection des ouvrages dramatiques les plus remarquables depuis les Mystères jusqu' à Corneille, publ. p. Viollet le Duc. I—X. Paris 1854—57.

*d'Ancona, Alessandro:* Origini del Teatro in Italia. I—II. Torino 1891.

*Archer, William:* A sixteenth century playhouse (The Universal Rewiew). London 1888.

*Aubertin, Charles:* Histoire de la langue et de la littérature française au moyen âge. I—II. Paris 1876—79.

*Bächtold:* Schweizerische Schauspiele des 16. Jarhunderts. I—III. Zürich 1890—93.

*Baker, H. Barton:* The London Stage. Its History and Traditions from 1576 to 1888. I—II. London 1889.

*Bapst, Germain:* Essai sur l'histoire du théâtre. Paris 1893.

*Bartoli, Adolfo:* Scenari inediti della commedia dell' Arte. Firenze 1880.

*Birket Smith:* Studier paa det gamle danske Skuespils Omraade. Kbhvn. 1883.

*Brandes, Georg:* William Shakespeare. I—III. Kbhvn. 1895.

*Campardon, Emile:* Les Comédiens du Roi de la troupe française. Paris 1879.

*Casanova, Jacques:* Mémoires écrits par lui même. I—IV. Paris 1843.

*Celler, Ludovic:* Les décors, les costumes et la mise en scène au XVII siècle. Paris 1869.

*Clédat, Léon:* Le théâtre au moyen âge. Paris 1896.

*Collé, Charles:* Journal et Mémoires, éd. Hon. Bonhomme. I—III. Paris 1868.

*Collier, James Payne:* The history of English dramatic poetry. I—III. London 1879.

*Constantini, Angelo:* La vie de Scaramouche. Paris 1695.

*Creizenach, W.:* Geschichte des neueren Dramas. I. (Mittelalter und Frührenaissance). Halle 1893.

*Devrient, Eduard:* Geschichte der deutschen Schauspielkunst. I—IV. Leipzig 1848.

— Das Passionsschauspiel in Oberammergau und seine Bedeutung für die neue Zeit. Leipzig 1851.

*Ebert, A.:* Die englischen Mysterien (Jahrbücher für roman. und engl. Literatur, Bd. 1). 1859.

*Fournel, Victor:* Curiosités théâtrales. Paris 1859.

*Gaedertz:* Zur Kenntniss der altenglischen Bühne etc. Bremen 1888.

*Genée, Rudolf:* Lehr- und Wanderjahre des deutschen Schauspiels. Vom Beginn. der Reformation bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts. Berlin 1882.

— Shakespeares Liv og Værker, overs. af S. Birket Smith. 1877.

*Gherardi, E.:* Le théâtre italien de Gherardi etc. I—VI. 5. édition. Paris 1721.

*Grimm et Diderot:* Correspondance littéraire. I—IV. 2. éd. Paris 1812.

*Hase, Karl:* Das geistliche Schauspiel. Leipzig 1858.

*Jal, A.:* Dictionnaire critique de biographie et d'histoire. Paris 1872.

*Journal d'un bourgeois de Paris* etc., publ. p. Lalanne. Paris 1854.

*Julleville, Petit de:* Les mystères. I—II. Paris 1880.

— Les comédiens en France au moyen âge. Paris 1874.

— La comédie et les moeurs en France au moyen âge. Paris 1886.

— Répertoire du théâtre comique en France au moyen âge. Paris 1886.

*Jusserand, J. J.:* Le théâtre en Angleterre, etc. Paris 1881.

*Keller, Adalbert von:* Fastnachtspiele aus dem 15. Jahrhundert. I—III. Stuttgart 1853—58.

*Klein, J. L.:* Geschichte des italienischen Dramas. I—IV. Leipzig 1866—69.

— Geschichte des englischen Dramas. I—II. Leipzig 1876.

*Lacroix, Paul (Bibliophile Jacob):* Sciences et lettres au moyen âge et à l'époque de la Renaissance. Paris 1877.

— Recueil de Farces, Soties et Moralitetés du XV. siècle. Paris 1859.

*Lemazurier, P. D.:* Galerie historique des acteurs du théâtre français, depuis 1600 jusqu' à nos jours. I—II. Paris 1810.

*Lenient, C.:* La satire en France au moyen âge. Paris 1888.

*Levertin, Oscar:* Studier öfver Fars ock Farsører i Frankrike mellem Renaissancen og Molière. Upsala 1888.

*Magnin, Charles:* Teatro celeste, les commencements de la comédie italienne en France. (Rev. d. deux mondes, 15. déc. 1847.)

*Maistre Pierre Pathelin*, suivi du Nouveau Pathelin etc., publ. p. P. L. Jacob. Paris 1859.

*Mercey, F.:* Le théâtre en Italie. (Rev. d. deux mondes 1840.)

*Michels, Victor:* Studien über die ältesten deutschen Fastnachtspiele (Quellen u. Forschungen etc. 76—78). Strassb. 1896.

*Moland, L.:* Molière et la Comédie italienne. Paris 1867.

*Mone:* Schauspiele des Mittelalters. I—II. Karlsruhe 1846.

*Monmerqué et Michel:* Théâtre français au moyen âge. Paris 1842.

*Moynet, A.:* L'Envers du théâtre, machines et décorations. Paris 1873.

*Nyrop, Kristoffer:* En Theaterforestilling i Middelalderen. Kbhvn. 1892.

*Ordish, T. F.:* Early London Theatres. London 1894.

*Parfaict frères, François et Claude:* Histoire du Théâtre François depuis son origine jusqu' à présent. I—XV. Paris 1754—55.

— — Histoire de l'ancien Théâtre Italien etc. Paris 1767.

*Picot, E.:* La Sotie en France (Romania t. VII).

*Pollard, Alfred W.:* English Miracle Plays, Moralities and Intertudes. Oxford 1890.

*Pougin, Arthur:* Acteurs et actrices d'autrefois. Paris s. d. [1897].

*Prölss, R.:* Geschichte des neueren Dramas. I—III. Leipz. 1881—83.

*Prutz, R. E.:* Geschichte des deutschen Theaters. Berlin 1847.

*Riccoboni, L.:* Histoire du théâtre italien, etc. I—II. Paris 1730.

— Dell' Arte Rappresentativa, Capitoli sei. Lond. 1728.

*Rigal, E.:* Alexandre Hardy et le théâtre français. Paris 1890.

*Ring, Herm.:* Teaterns Historia. Stockholm 1898.

*Sachs, Hans:* Altdeutsche Schaubühne, herausgeg. v. J. G. Büsching. I—III. Nürnberg 1824.

— Sämtliche Fastnachtspiele, herausgeg. v. E. Goetsche. Halle 1880—84.

*Sand, Maurice:* Les masques et bouffons de la comédie italienne. I—II. Paris 1859.

*Sauval, Henri:* Histoire et Recherches des Antiquités de la ville de Paris. I—III. Paris 1724.

*Schack, A. F. von:* Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien. I—III. Berlin 1845—46.

*Scherillo, Michele:* La commedia dell' Arte in Italia. Studi e Profili. Torino 1884.

*Schiött, J.:* Beiträge zur Geschichte der Entwickelung der mittelalterlichen Bühne. Herrigs Archiw LXVIII.

*Smith, Lucy Toulmin:* York Plays. Oxford 1885.

*The Towneley Mysteries.* Publications of the Surtees Society. London 1836.

*W. [Will]:* Geschichte der Nürnbergischen Schaubühne (Historisch-diplomatisches Magazin für das Vaterland etc.). Nürnb. 1781.

*Ward, A. W.:* A History of English dramatic literature to the death of Queen Anne. I—II. London 1875.

*Wright:* Early mysteries. London 1838.

# REGISTER.

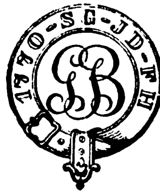
— — — —

KARL MANTZIUS

# SKUESPILKUNSTENS HISTORIE

## TREDJE BIND

ENGELSKE THEATERFORHOLD I SHAKESPEARETIDEN



KØBENHAVN
GYLDENDALSKE BOGHANDELS FORLAG (F. HEGEL & SØN)
TRYKT HOS J. JØRGENSEN & CO. (M. A. HANNOVER)
1901

KARL MANTZIUS

# ENGELSKE THEATERFORHOLD

I

# SHAKESPEARETIDEN




KØBENHAVN

GYLDENDALSKE BOGHANDELS FORLAG (F. HEGEL & SØN)

TRYKT HOS J. JØRGENSEN & CO. (M. A. HANNOVER)

1901

*Det filosofiske Fakultet har antaget denne Afhandling til offentlig at forsvares for den filosofiske Doktorgrad.*

*P. F. V.*

*Den 10. September 1901.*

*J. Paludan,*
*f. T. Dekan.*

# INDHOLD.

Theatrene:



Almindelige Theaterforhold:

# THEATRENE.

## I.

*Før Theatrene. — Paavirkning af italiensk Theaterteknik. — Kroerne. — Puritanernes Angreb. — James Burbage og det første Theaters Oprettelse.*

Paa det Tidspunkt da Shakespeare fødtes (1564), eksisterede der endnu intet fast Theater i England.

Derimod havde der allerede længe eksisteret en Skuespillerstand, udgaaet dels fra Middelalderens mysterie- og mirakelspillende Haandværksfolk, dels fra de omflakkende Sangere, Ekvilibrister, Jonglører og Spadsmagere[1]).

Italiens professionelle Aktører *(commedia dell'arte*-Spillerne), som i det 16de Aarhundrede spredte deres brogede, muntre Kunst ud over Europa, tilførte ogsaa de endnu famlende, og paa et halvt dillettantmæssigt Trin staaende engelske Skuespillere det Drag af fagmæssig Teknik, som de netop tiltrængte.

[1]) Saa tidligt som i Henrik VII's 9ende Regeringsaar finder vi i en kongelig Regnskabsbog bl. a. følgende Poster: ». . *Item,* betalt for to Skuespil i Hallen, 26 s. 8 d. *Item,* til Kongens Skuespillere som en Belønning, 100 s. *Item,* til Kongen at spille Kort med, 100 s. . . . *Item,* til Skuespillerne som tiggede ved Vejen, 6 s. 8 d.« (Fremdraget af Edm. Malone: Hist. Acc. of the Engl. Stage, p. 43.)
Vi ser her allerede en interessant Forskel paa de fine kgl. Skuespillere, der faar 100 s. i Belønning, lige saa meget som Kongen bortspiller i Kort, og de stakkels, fattige Gøglere, der paa Landevejen tigger den forbiridende Landsherre om en Skærv.

Medens imidlertid den italienske Paavirkning for Frankrigs Vedkommende er iøjnefaldende for enhver, der studerer dette Lands Theaterhistorie, er Vidnesbyrdene om *commedia dell'arte*'s Befrugtning af den engelske Skuespilkunst kun faa, skønt, synes det mig, tilstrækkelige til at fortjene nogen mere Paaagtning, end der hidtil er blevet dem til Del.

At de italienske Fagskuespillere overhovedet er trængt ind i England og har spillet der, er der tilstrækkeligt Bevis for.

I Januar 1577 var der en italiensk Commediante, som af Englænderne kaldtes *Drousiano*, men i Virkeligheden hed *Drusiano Martinelli*, den samme som med sin Broder *Tristano* ogsaa gæstede Philip II's Hof, i London med sit Selskab, og der er ingen Grund til at tro, at han hverken var den første eller blev den sidste af sine Landsmænd, som forsøgte at hente nogle gode engelske Pund hjem fra det glade London, thi de italienske Masketyper er Tidens Forfattere særdeles vel bekendte. *Thomas Heywood* omtaler saaledes »alle disse Doktorer, Zannier, Pantaloner, Harlekiner, i hvilke de Franske, men særligt Italienerne have udmærket sig . . .«[1]) I *Kyds* »Spanske Tragedie« og i *Ben Jonsons* »*the Case is altered*« omtales den italienske Improvisationskomedie, ligesom ogsaa enkelte kendte Typer i Tidens dramatiske Literatur bærer tydelige Spor af Paavirkning fra de italienske Masker, saaledes *Ralph Roister Doister* i Udalls Komedie af samme Navn, den herlige Kaptajn *Bobadill* og hans ikke mindre morsomme Fælle Kaptejn *Tucca* i Ben Jonsons »*Every man in his humour*« og »*the Poetaster*«, der alle er Omplantninger af Capitanotypen.

Det øjensynligste Bevis for Italienernes fagmæssig-tekniske Paavirkning af den engelske Skuespillerstand søger jeg imid-

---

[1]) Thom. Heywood: An Apology for Actors, 1612; optrykt af the Shakespeare Society 1841, p. 43. Man erindre ogsaa Stedet i Shakespeares »Som man behager« II : »— en tynd Hr. Pantalon med Tøfler paa, med Briller paa sin Næse, Pung ved Siden.«

lertid ikke i disse literære Vidnesbyrd, men derimod i et ejendommeligt Fund, som den højt ansete Shakespeare-Arkæolog *Edm. Malone* for c. 100 Aar tilbage fandt i hin Guldgrube for gammel engelsk Theaterforskning, *Dulwich Collegiet*, stiftet af Skuespilleren Edward Alleyn.

Imellem den gamle Pantelaaner og Theatermanager *Henslowes* Dagbogsoptegnelser og Svigersønnens, den berømte og hovedrige Skuespiller *Alleyns* Roller, Breve, Regnskaber, kort sagt mellem alle disse sjældne Sager, paa hvilke vort Kendskab til Shakespearetidens Theaterforhold for en stor Del hviler, fandt Malone ogsaa fire mærkelige Tavler af Pap, paa hvilke Scenegangen til lige saa mange Stykker stod optegnet, sammen med de optrædende Personers Navne, deres Ind- og Udgange, Signaler til Musik, Fanfarer o. l.

Disse Tavler — af hvilke kun den ene er bevaret; de tre andre er forsvundne i den letsindige Uorden, som den Gang fandtes i Dulwich Collegiets Skatkammer — var efter Colliers Beskrivelse[1]) omtrent 15 Tommer lange og 9 brede; de var tospaltede og midt imellem Spalterne, men op efter mod den øverste Kant, var der et firkantet Hul til Ophængning paa en Krog eller lign. De bar Titlerne: 1) *The Plotte of the Deade Mans Fortune;* 2) *The Plotte of the First Parte of Tamar Cam;* 3) *The Plotte of Frederick and Basilea* og 4) *The Platte of the Secound Parte of the Seven Deadlie Sinns.*

Det sidste Stykke vides med Bestemthed at være forfattet af den udmærkede Komiker *Richard Tarleton.* Astrologen *Gabriel Harvey,* Thomas Nash'es uforsonlige Modstander, fortæller i sine Breve, hvorledes Tarleton selv i Oxford indbyder ham til at se sit berømte Stykke om »de syv Dødssynder«, og Harvey spørger ham da, hvilken af de syv, der var hans egen

1) J. P. Collier: Eng. dram. Poetry III, p. 197 (edit. 1879). I Malones »Additions« til *Hist. Acc.* findes iøvrigt fire Aftryk af disse »Platter« med Forklaringer dels af Malone selv, dels af Steevens.

Dødssynd, hvortil Tarleton rask svarer: »*By G—, the sinne of other gentlemen, lechery*«[1]).

Tarleton døde i Aaret 1588 og nogle af de andre Stykker, navnlig »*the Dead Man's Fortune*« menes at være en Del ældre end hans. De tilhøre altsaa en tidlig Periode af det engelske Renaissancetheater.

Disse fire Tavler har voldt saavel Malone og hans Samtidige Steevens som senere Videnskabsmænd adskilligt Bryderi, da de er uden Sidestykke i den engelske Theaterarkæologi. Havde disse Forskere været bekendt med, at saadanne Tavler med Scenariet til det Stykke, der i Øjeblikket opførtes, *altid* ophængtes paa den italienske Commedia dell'arte Scene til Støtte for de improviserende Skuespilleres Hukommelse, vilde de straks have fattet, at »Platternes« væsentlige theaterhistoriske Betydning for os er den, at de viser med Evidens, hvorledes den tidlige elisabethanske Skuespilkunst i sin ydre Form var paavirket og belært af Italienerne.

At i det ældste Scenario *(the Dead Man's Fortune)* en af Hovedpersonerne hedder *Panteloun* bestyrker yderligere denne Antagelse.

Hvor meget eller hvor lidt den italienske Fagkunst har paavirket Englænderne, er det imidlertid ikke Stedet her at fordybe sig i. Englændernes Nationalkarakter var i hvert Fald alt for forskellig fra Italienernes, til at den kunde faa andet end en ydre, formel Betydning. Og endda er denne formelle Paavirkning uendelig langt ringere end f. Ex. hos Franskmændene.

Men saa meget tør vistnok antages, at den yderligere befæstede den allerede ikke svage sceniske Kunst i England, og man kan sikkert gaa ud fra, at der i Tidsrummet omkring Shakespeares Fødsel fandtes en baade socialt og kunstnerisk

---

1) [Gabriel Harvey:] Four letters and certain Sonnets, 1592, p. 29.

udviklet Skuespillerstand i London, trods det Faktum, at denne endnu ikke ejede sit eget Hus.

Et Hjemsted for deres Kunst søgte Skuespillerne hovedsagelig, inden de egentlige Theatres og efter de store Mysteriespils Tid, i Gæstgiverierne *(the Inns);* i disse prægtige, rummelige, gamle Kroer, der for os staar som Indbegrebet af al



**Fig. 1. En gammel Londonsk Kro (Tabard Kroen).**
**Efter Stik fra det 18de Aarh.**

gammeldags, pittoresk Hygge; hvor Adelsmænd og Gejstlige fra Landet søgte deres Vinterkvarter; hvor Fragtmændene aflæssede deres Varer i de store, firkantede Gaarde, som paa alle Sider var omgivne af Værtshusets Bindingsværks Mure med de rundtløbende Svalegange, som bares af Træpiller og hvortil stejle, maleriske Trapper førte op.

Netop i disse Gaarde — i »*the Cross Keys*«, som laa i Gracechurch Street, i »*the Bull*« i Bishopgate Street, »*the Belle Savage*« paa Ludgate Hill eller i »*Tabard Kroen*« i Southwark

— var det at Skuespillerne opslog deres Scene; og netop denne Omstændighed var det maaske, der indirekte bidrog til, at de blev nødte til at bygge deres eget Hus.

Thi Kroerne havde vistnok deres Fortrin for Skuespillerne; de var i Forvejen Samlingssteder for Publikum, de store Herrer færdedes der, de kostede rimeligvis Truppen saa godt som intet og de frembød i sig selv en god Tilskuerplads med et naturligt Staaparterre for det jævne Folk i selve Gaarden, og med bekvemmere »Logepladser« for den finere Portion i de omkring løbende Svalegange og i de ud til Gaarden vendende Vinduer.

Men paa den anden Side havde disse Gæstgiveritheatre ogsaa deres Ulemper: for det første den, at Skuespillerne dog ikke var paa deres egen Grund og, naar alt kom til alt, kun tolereredes; dernæst maa det have været meget vanskeligt for dem at holde og navnlig at faa en bestemt Pris for Adgangen til deres Forestillinger, idet de sandsynligvis maa have indsamlet Penge under eller efter Forestillingen[1]), og saaledes ladet det bero paa Publikums Generøsitet, hvad Indtægt de skulde have. Endelig, og dette sidste var det værste, lagde det dem ud med Byens Lord Mayor og med Borgerskabet.

Urimeligt er det vel ikke, at disse Kroforestillinger har afstedkommet en Del Alarm og Forstyrrelse i det Bykvarter, hvor de blev holdte, og at det glade, men hverken stilfærdige eller fine »Gaardpublikum«, naar det gik hjem opildnet af en af *Tarletons* Jigs og af det stærke Ale, som det i Kroen havde nydt, ikke har været opfyldt af de aller ærbødigste Følelser

---

1) Jeg formoder, at fra denne Tid stammer Betegnelsen »*gatherer*«, Indsamler som første Gang findes i en af de ovennævnte Tavler (Frederick and Basilea), hvor de Herrer Indsamlere, efter at deres finansielle Hverv var endt, aabenbart har været benyttede som Statister. Betegnelsen bliver senere almindelig ved de rigtige Theatre som en Art Billetkontrollør. — Se i *The Alleyn Papers* (ed. Collier, p. 32) et Brev fra Skuespilleren Birde, som beklager sig til Alleyn over en utro »*gatherer*«.

overfor de sure, puritanske Medborgere, som fra deres Vinduer med Forargelse saa det muntre London drage sig forbi, og utænkeligt er det heller ikke, at de uærbødige Følelser fik Luft i adskillige af de lige saa uærbødige Udtryk, paa hvilke Datidens Stykker ere saa rige, naar det gælder Arvefjenden *Puritanismen*, »denne barbariske Sekt«, som en moderne engelsk Forfatter[1]) udtrykker sig, »fra hvis nedarvede og smitsomme Tyranni denne Nation endnu kun ufuldkomment er befriet«.

Saa meget er i alt Fald vist, at det puritanske Borgerskab nærede et inderligt og oprigtigt Had til alt, hvad der hed Skuespil og Skuespillere, og havde det staaet til dem, var den kommende Verden en Gang for alle blevet befriet for at beskæftige sig med saadanne skadelige og ugudelige Vagabonder som William Shakespeare, Christopher Marlowe eller Ben Jonson.

Dog heldigvis stod det ikke til dem alene.

Heldigvis stod der imod denne Sekt, der ligesom i en Byld synes at have trukket al Nationens upaavirkelige Aandsraahed og stivsindede Tværhed sammen i sig, den fintdannede, smidige Adelsstand, opfyldt af Renaissancens nye kunstneriske og philosofiske Tanker og anende, om end ikke klart seende, det Poesiens Guldland, som det engelske Theater paa hin Tid skulde blive. Mænd som Sir Francis Walsingham, Lord Leicester, Nottingham, Strange, Sussex kan man takke for, at Skuespillet for en Tid modstod de voldsomme og haardnakkede Angreb, som Puritanerne ikke trættedes af at gøre. Et stort Held for Skuespillerne var det tillige, at Dronning Elisabeth, ligesom senere Kongerne Jakob og Karl I., ogsaa fandt Behag i at se Skuespil og var dets Udøvere bevaagne.

Elisabeth gjorde Skuespillerne en stor Tjeneste ved at stille dem under Adelens Beskyttelse. Thi Skuespilkunst, og

---

1) A. C. Swinburne: a Study of Ben Jonson, p. 43.

lige saa lidt Skuespildigtning, ansaas af de kommunale Myndigheder, der som ofte var puritanske, ikke for tilstaaelige Erhvervsgrene, og de, der dyrkede disse frie Kunster udsattes derfor let for at blive behandlede som erhvervs- og herreløse Folk *(masterless men)*, med mindre de havde et anset Adelsnavn at henvise til.

Ved Lov bestemte Dronningen — i en Statut, som ofte er blevet misforstaaet — »at alle almindelige Skuespillere *(common players of interludes)*, som vandrer ud i Landet, undtagen Skuespillere, som hører til en af dette Riges Baroner eller en anden Standsperson af højere Rang og som har Tilladelse til at spille under saadan Barons eller Standspersons Haand og Vaabensegl, skal blive tiltalte og dømte som Kæltringer og Landstrygere *(rogues and vagabonds)*«; hvilket med andre Ord vil sige, at Dronningen for deres egen Skyld tvang *alle* Skuespillere til at give sig ind under en Adelsmands Beskyttelse for at skærme dem mod det puritanske Borgerskabs Forfølgelse.

Helt i Ly var de imidlertid ikke, selv med saa mægtige Protektorer, og netop det londonske Borgerskabs Magt til at skade Skuespillerne var det, som gav Anledning til Oprettelsen af det første faste Theater.

I Aaret 1572 udbrød der i London en ondartet, smitsom Pest, *the Plague*, som den kaldtes, som bortrev Masser af Mennesker og som iøvrigt med Mellemrum vendte tilbage i de følgende Aartier, og altid bragte Rædsel og Død med sig. Under disse Omstændigheder blev alle Skuespil forbudte for en Tid i London, en Foranstaltning, der ikke var uden Rimelighed, da den tætte Menneskeforsamling vel nok kunde øge Udbredelsen af Pesten; men Øvrigheden synes dog at have grebet Lejligheden med Begærlighed.

I *Harrison*'s »Description of England« antegnes Begivenheden med følgende Ord: »1572. Skuespil banlyses for en Tid

ud af London, for at ikke Tilløbet til dem skulde avle en Pest, eller snarere udbrede den, da den allerede er begyndt. Give Gud, at disse offentlige Skuespil var forviste for bestandig som Læreanstalter for Ugudelighed, og deres Skuepladser nedrevne som intet bedre end Huse for Utugt. Det er et aabenbart Tegn paa en ond Tid, naar Skuespillere vokser sig saa rige, at de kan bygge saadanne Huse. Det samme ønsker jeg ogsaa vore offenlige Bjørnekampe, naar de opføres paa Helligdagene«[1]).

Man kan ikke undgaa at blive opmærksom paa Puritanerens uskrømtede Forkærlighed for de raa Bjørnekampe, der kun er Gud uvelbehagelige, naar de opføres paa Sabbaten, hvorimod Skuespilhusene til Stadighed ikke er bedre end de berygtede »*stews*« i Southwark. Men i og for sig maa man indrømme det berettigede i, at Skuespillene under disse Omstændigheder temporært blev stoppede.

For den pludselige og umotiverede Udvisning af alle Skuespil fra Staden Londons Grund, som fandt Sted et Par Aar efter (1575), finder man imidlertid ingen anden Forklaring end den stigende Popularitet, som de dramatiske Forestillinger vandt sig i det ikke puritanske Publikum, og det Nid, hvormed Præstestanden saa Folket strømme i større Skarer til Skuespillernes Forkyndelse af de opdukkende Digtere end til deres egen Forkyndelse af deres skumle Lære.

I Aaret 1574 havde Skuespilleren *James Burbage*, Fader til den senere saa berømte Richard B., samt fire andre Skue-

---

1) Harrison's Description of England, ed. F. J. Furnivall, I., p. LIV. — Det kunde af denne Beretning synes, som om der i 1572 allerede fandtes faste Theatre, men Harrison's Aarbøger gaa ned til 1592 og — som Ordish (Early London Theatres p. 31) meget rigtigt gør opmærksom paa — han kan have nedskrevet dette Stykke paa et hvilket som helst Tidspunkt mellem 1572 og 1592. Harrison har sammenblandet, hvad der skete i 1572 med sine Refleksioner over, hvad der senere er sket.

spillere, alle hørende til Hans Herlighed, Jarlen af Leicesters Tjenere, af Dronningen faaet Tilladelse til at opføre alle Slags Skuespil overalt i England »saavel til Rekreation for hendes elskede Undersaatter som til Trøst og Fornøjelse for hende selv, naar hun skulde finde for godt at se dem«.

Maaske var det et Modtræk af det puritanske Borgerskab, at Lord Mayor og Raadet *(the Corporation)* næste Aar rent ud forbød alle Skuespil paa selve Stadens Grund. Var det det, mislykkedes det i hvert Fald. Thi James Burbage lejede resolut en Frigrund (*Liberty)* udenfor Cityen, og her paa en gammel katholsk Prioratsgrund byggede han Aar 1576 det første engelske Skuespilhus, som han kaldte »*Theatret*« *(the Theatre)*.

»Theatret« fik straks næste Aar en Forbundsfælle i »*Tæppet*« *(the Curtain)*, som byggedes i samme Nabolag, alt naturligvis til Puritanernes yderligste Forbitrelse. I Aaret 1577, altsaa allerede Aaret efter at det første Skuespilhus var oprettet, udkom en harmfnysende Traktat *(af John Northbrooke)* rettet »mod Tærningspil, Dans, Skuespil og Komedier, samt anden forfængelig Tidsfordriv«.

Traktaten er holdt i Dialogform og de samtalende, *Ungdom* og *Alderdom* komme ind paa Themaet Skuespil med følgende Vendinger:

*Ungdom:* Taler I ogsaa mod Steder, der er opførte og byggede til saadanne Spil og Komedier *[enterludes]* som »Theatret« og »Tæppet« er, og andre lignende Steder desforuden?

*Alderdom:* Ja sandelig. For jeg er overbevist om, at Satan har ingen hurtigere Vej og mere passende Skole til at arbejde i og kundgøre sit Ønske om at bringe Mænd og Kvinder i sin Snare af Begærlighed og skidne Lyster efter syndigt Horeri, end disse Steder og Skuespil og Theatre er; og derfor er det nødvendigt, at disse Steder og Skuespillere skulde forbydes og

opløses og nedrives af Øvrigheden ligesom Bordeller og Utugtshuse[1]) bliver«.

Utvivlsomt blev der ogsaa giort alt, hvad gøres kunde, for at faa Skuespillene forbudt, og Husene nedrevne, men skønt Angrebene fra den sorte Hær aldrig noget Øjeblik ophørte, lykkedes det dog først Puritanismen samtidig med Erhvervelsen af den politiske Magt ved Borgerkrigen 1642 at faa Bugt med Theatrene; og da var til Held for den Del af Menneskeslægten, der sætter Pris paa den kostelige Kulturens Blomst, Kunsten, allerede en af de rigeste og mærkeligste Perioder i den dramatiske Kunsts Liv bragt til sin Kulmination.

Der vil i denne Beretnings Løb af og til blive Lejlighed til at vende tilbage til Kampen mellem Theatrene og Puritanismen. Her skal endnu kun fremdrages et yderligere Exempel paa Angrebene fra de allertidligste Theatres Tid, et Exempel, som ikke blot viser Puritanernes Had til Skuespillerne — dette er allerede tilstrækkelig konstateret — men tillige den Popularitet, som de nye Theaterforetagender straks vandt.

I en Præken fra 1578 finder vi følgende bitre Hjærtesuk fra Præsten John Stockwood: »Vil ikke et skiddent Skuespil med sin Trompetfanfare[2]) snarere kalde et Tusende did, end en Times Klemten med en Klokke vil bringe Hundrede til en Præken? — ja endog her paa Stadens Grund *(in the Citie)*, uden det skulde være paa dette Sted og et enkelt andet [hvor der er en] sikker og sædvanlig Tilhørerkreds, hvor skal man [ellers] finde en ordentlig Forsamling? — Hvorimod, hvis man gaar til »Theatret«, »Tæppet« og andre Skuespillersteder inde

---

1) *Stews;* saaledes kaldtes de væsentlig i Southwark liggende Huse for den offentlige Prostitution, der altsaa ikke forbødes af Øvrigheden. De stod under Biskoppen af Winchesters Opsyn. — *Northbrooke's Treatise against Dicing, Dancing, Plays and Interludes, etc.* er udgivet af J. P. Collier.

2) Forestillingens Begyndelse anmeldtes ved Trompetfanfarer.

i Staden, vil man paa Herrens Dag have disse Steder, med mange andre, som jeg ikke kan opregne, saa fulde som det er muligt, at de kan trænge sig«.[1])

---

## II.

*»Theatret« og dets Historie. Forestillingernes sportsmæssige Karakter. Burbages Strid med George Allen. »Theatrets« Personale og Repertoire. Det andet Theater: »Tæppet«.*

At James Burbage og de andre Skuespilleres dristige Udfordring til Borgmester og Raad lykkedes saa godt, laa næsten som en Naturnødvendighed i Tiden. Det, at Skuespil blev banlyste fra Staden Londons Grund, betød ikke, at der var en stærk Folkestemning imod dem; det betød kun, at der i Borgerraadet var Flerstemmighed for en saadan Beslutning[2]). Det viste sig hurtigt, at de vise Fædre let kunde forbyde Skuespillerne at give Forestillinger i London, men at de ikke kunde forbyde det theaterbegejstrede Publikum at drage i store Skarer et Kvarters Gang udenfor Byen for at se de samme Forestillinger, navnlig da denne Gang var dem tilvant, idet nemlig den forretningskloge Burbage havde valgt sin Grund lige ved Byens offentlige Legepladser, hvor Londonerne drev deres Friluftssport og morede sig med Langbold, Fodbold, Kasten med Sten, Hanekampe og Bueskydning.

Burbage kaldte sin nye Bygning »Theatret«. Hermed mente han dog næppe, at hans Hus skulde være Theatret κατ' ἐξοχήν,

---

[1]) Cit. af J. A. Halliwell-Phillipps: Outlines of the Life of Shakespeare, 3d edit., p. 400.

[2]) Ordish: Early Lond. Th., p. 41.

thi Theater var ikke den sædvanlige Betegnelse, saadan som nu, for en Bygning bestemt til Theaterforestillinger. Snarere har han ment her at finde et fint, af de gamle Klassikere smagende Navn, som klang godt og ikke helt almindeligt; omtrent som om vi i vor Tid vilde kalde et Theater for »Skuepladsen«.

Det almindelige Navn paa Theaterbygningen var *the playhouse*[1]), et Hus bestemt til alskens »Spil«, det vil sige til Fægtning, Bjørnekamp, Tyrekamp, Jigs, Morrisdans og Pantomime, saavel som til hvad vi forstaar ved Skuespil.

Det kan nemlig ikke noksom fremhæves, at denne Tids Theaterforestillinger var noget andet, maaske noget mere, maaske noget mindre, men i hvert Fald noget ganske andet end vore Dages saakaldte »literære« Aftener. De var udgaaede af en blandet Trang hos Nationen; en Trang ganske vist til skønne, malende Ord, til sindrige Billeder, til lystige Vittigheder, men ogsaa til Kraftudfoldelse, til menings- og aandsforladte Rimkampe, til smukke Legemsøvelser, kort sagt til alt hvad der kunde falde ind under Sport og give Anledning til Væddemaal.

Derfor afvekslede de egentlige Skuespil med Dyrekampe, hvor store, blodtørstige Bulldogger hidsedes paa Bjørne og Tyre, eller med Fægteassauter, hvor berømte inden- og udenlandske Fægtemestre optraadte, med Linedans, Ekvilibristkunster og Brydekampe; derfor endte selv de alvorlige Forestillinger med en mer eller mindre meningsløs Jig, hvor Clownen sang endeløse Viser om Dagens Begivenheder og dansede endeløse Morrisdanse[2]).

---

[1]) Playhouse af angelsaksisk *plegahus; plega* = Leg, Spil, Idræt, »Sport«.

[2]) Naar *Stow* i Manuskriptet til sin »Survey of London«, 1599, omtaler »Theatret« og »Tæppet« som »two houses for the shewe of *activities*, comedies, tragedies, and histories, for recreation«, saa sigter han med Ordet *activities* netop til de ovennævnte Forlystelser. — Stedet som er aftrykt af Collier *(Engl.*

Shakespeare og hans Samtidige, der nu er den fineste »Literatur« — saa fin, at det meste af den snart ikke læses mere — var den Gang kun praktiske Forfattere af »plays«, af den rigtige, gode, gamle, men nu saa foragtede Kategori, »Theaterstykker«, og Shakespeare drømte saa lidt om, at hans Skuespil skulde blive en af Eftertidens dyreste Skatte, at han, som bekendt, ikke en Gang gjorde sig den Ulejlighed selv at foranstalte en trykt Udgave af dem, inden han døde.

De mange Kampscener i Tidens Skuespil, ogsaa i Shakespeares[1]), Brydekampen i »As you like it«, Macduff og Macbeth's Tvekamp, Fægtescenen mellem Hamlet og Laertes, har utvivlsomt givet Anledning til en glimrende Udfoldelse af Vaaben- og Legemsfærdighed, og Tilskuerne har sikkert fulgt disse Optrin med en noksaa vaagen sportsmæssig som literær Interesse.

Det var derfor med velberaad Hu, at *Burbage* senior lagde sit Skuespilhus nord for Cityen ved *Finsbury Fields*, hvor fra gammel Tid Folket var vant til at se og øve Vaabenleg og anden Idræt, og hvor Militæret endnu holdt Øvelser i Bue- og Bøsseskydning.

Og lige saa vel overvejet var det, naar han gav Theatret den Skikkelse, som det fik, og som senere, i det væsentlige, blev den staaende for alle Shakespearetidens Skuespilhuse.

Før de faste Theatres Oprettelse havde der allerede længe existeret Amphitheatre til Opførelse af Dyrekampe, de saakaldte »Rings[2]). Disse »Rings« var fuldstændig aabne saavel for Til-

---

*dram. Poetry*, III., p. 82), lyder noget anderledes i de trykte Udgaver end Haandskriftet.

1) F. Ex. i Henrik IV., Richard III., Macbeth o. fl.

2) Paa Hoefnagels Grundplan af London, som findes i Braun og Hohenbergs »*Civitates Orbis Terrarum*« (Køln 1572) ser man to saadanne »Rings«, den ene betegnet »the bolle [bull] baiting«, den anden »the beare baiting«. De laa paa Sydsiden af Themsen paa den den Gang meget lidt bebyggede *Bankside*. — En Reproduktion af Hoefnagels Plan vil Læseren finde paa næste Side (Fig. 2).

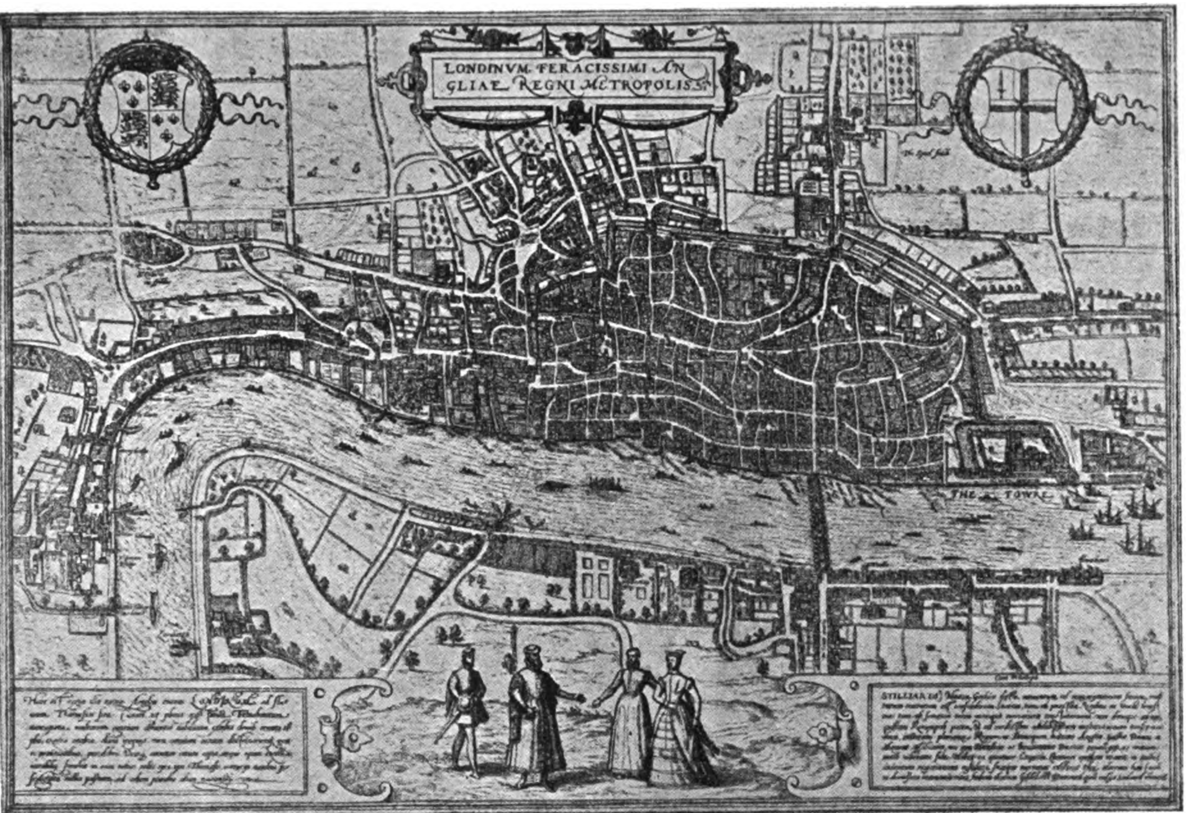



**Fig 2. London paa Shakespeares Tid.**
**(Efter Hoefnagels Grundplan.)**

skuerpladsernes som for Arenaens Vedkommende og Siddepladserne — som i de gammelgræske Theatre — anbragte i det naturlige Jordsmon.

Den runde, amphitheatralske Form bibeholdt *Burbage*, der ved Siden af sin Skuespiller- og Direktørvirksomhed ogsaa var Snedker, og som sikkert var sin egen Bygmester, i sit nye Theaterforetagende.

Men i Stedet for den aabne Friluftstilskuerplads byggede han en overdækket, rund Træbygning med Etager eller Gallerier, som gav Rum til mange Logepladser til det finere og bedre betalende Publikum og som ganske indhegnede den aabne, ubedækkede Arena, der med en Reminiscens fra Krogaardene kaldtes *the yard* eller senere — maaske paa Grund af den høje, brøndlignende, runde Ombygning — *the pit*, hvor de tarveligste, ubemidlede Tilskuere staaende nød godt af Forestillingerne.

Endelig byggede han et overdækket Paaklædningshus, *tire-* eller *tiring-house*, som det den Gang kaldtes, for Skuespillerne, hvor tillige alle Rekvisitter og Sætstykker — de saakaldte *properties* — opbevaredes. Dette Paaklædningshus var inden for Rundkredsen og dets Tag ragede op over Tilskuerpladsen.

Ud fra Paaklædningshuset skød Scenen sig som en simpel, praktikabel Træflade, der hvilede paa Bukke og som kunde borttages, naar Arenaen i Stedet for til Skuespil skulde benyttes til Dyrekampe eller lignende.

James Burbage opnaaede ved denne sin Reform af Theaterbygningen, en Reform, der blev epokegørende for hele den shakespeareske Periode, en tredobbelt Fordel: han kunde byde sit finere Publikum bekvemme Pladser, hvor de sad i Ly for Vejr og Vind, han kunde anvende sit Hus baade til Skuespilkunst og til Sport, idet han forenede Dyre-Ringenes Fortrin med Krogaardenes, og — sidst men ikke mindst — han kunde regulere sin Forestillingsindtægt, idet han tvang Publikum til

at erlægge Indgangsprisen ved bestemte Døre paa sin Bygning, og saaledes befriedes for den lidet tiltalende og usikre Indsamling af Penge hos de maaske ikke altid lige villige Tilskuere.

Men ganske vist opnaaedes et saadant Resultat heller ikke uden ret betydelige Bekostninger.

Medens vi ikke er saa heldige at have noget Billede af *the Theatre*'s ydre eller indre Form, som vi derfor for en Del maa slutte os til gennem Analogi med andre Skuespilhuse, har vi forholdsvis gode Oplysninger om dets ydre Historie indtil dets Nedrivning i 1598—99.

Vi ved saaledes, at Byggeforetagendet kostede James Burbage 1000 Mark ɔ: £ 666, 13 sh. 4 d., en i de Tider ret betydelig Sum, som vilde svare til omtrent det ottedobbelte nutildags, altsaa i vor Mønt c. 96,000 Kr.

Disse Penge laante Burbage af sin Svigerfader John Braynes, hvem han maatte betale gode Renter, og han anvendte dem kun paa selve Bygningen; thi Grunden, den stod paa, købte han ikke. Den ejedes af en vis *Giles Allen*, og i Lejekontrakten mellem denne og Burbage bestemtes det blandt andet, at hvis Burbage i Løbet af de første ti Aar fra Lejemaalets Afslutteelse anvendte en Sum af £ 200 eller derover paa Bygningen, skulde han have Ret til efter Kontraktens Udløb at borttage og flytte Bygningen.

Kontrakten afsluttedes Aar 1576 og lød paa 21 Aar. Trods mange pekuniære Vanskeligheder, som den store Lejeafgift og de høje Renter lettelig bragte Burbage i — han synes endog en Tid lang at have maattet pantsætte hele sin Ejendom — og trods utallige Trakasserier fra Puritanernes Side, lykkedes det dog Burbage at holde sit Theater oven Vande lige til Kontraktens Udløb og til sin Død, der indtraf 1597.

Men inden dette Tidspunkt havde han ligget i Underhandlinger med Grundejeren Giles Allen om en Forlængelse

af Lejemaalet. Med Allen, der aabenbart var en grisk og vanskelig Mand, som heller ikke synes at kunne siges fri for at have ladet sig bruge af de puritanske Myndigheder, havde han i Aarenes Løb haft adskilligt Bryderi, idet denne dels søgte at presse Burbage for en højere Lejeafgift, da han saa det rigelige Tilløb til Theatret, dels af religiøse og moralske Grunde truede med at forbyde Theaterdrift paa sin Ejendom. Underhandlingerne om den nye Lejekontrakt lykkedes det ikke at bringe til Ende, inden den gamle Burbage døde, og nu stod Sønnerne *Cuthbert*, der var Boghandler, og *Richard*, Tidens første Skuespiller, med Theatret, hvis mangeaarige Kontrakt var udløbet, overfor en Grundejer, der ikke var til at komme til Rette med, og en Øvrighed, der var hidsigere end nogensinde før efter at komme Theatrene til Livs.

Samme Aar som de to Brødre overtog »Theatret«, lykkedes det virkelig Londons Lord Mayor at faa »Gehejmeraadet« *(the Privy Council)* til at udstede en Undertrykkelsesordre mod »Theatret« og andre Skuespilhuse. Ordren begynder saaledes: »Da Hds. Majestæt har bragt i Erfaring, at der begaas meget betydelige Uordener i de offentlige Skuespilhuse baade i Henseende til de utugtige Materier, som dèr behandles paa Scenerne, og i Henseende til Tilløb og Sammenstimlen af slet Folk, har Hun givet Ordre til, at ikke blot ingen Skuespil maa opføres i London eller omkring Staden eller paa noget offentligt Sted i denne Sommertid, men at ogsaa de Skuespilhuse, som er oprejste og byggede i saadanne Øjemed alene, skal nedrives, nemlig »Tæppet« og »Theatret« nær ved Shoreditch og ethvert andet indenfor dette Distrikt«[1]).

Det vides ikke, om Ordren er blevet taget tilbage, eller om der er blevet set igennem Fingre med dens Udførelse — Hoffet har sandsynligvis ikke haft megen Interesse i at se

---

[1]) Halliwell-Phillipps: Outlines of the life of Shakespeare, 3d. edit. 403.

denne Ødelæggelsesdom fuldbyrdet — i hvert Fald blev hverken »*Tæppet*« eller »*Theatret*« nedrevne den Gang. Men Ordren tyder under alle Omstændigheder paa, hvor megen Magt det puritanske Borgerskab sad inde med, og hvilke Vanskeligheder de to Brødre Burbage havde at kæmpe imod.

De synes imidlertid at have arvet deres Faders resolute Karakter. Da det slet ikke lod til, at der var noget Udkomme med den begærlige Grundejer Allen, tog Brødrene det fornuftige Parti at benytte sig af den Clausul i den gamle — rigtignok nu udløbne — Kontrakt, der gav dem Tilladelse til at nedrive og flytte de Bygninger, som de maatte have opført paa Grunden, for saa vidt der paa dem var anvendt mindst £ 200 i de første ti Aar.

Denne Sum var langt overskreden i sin Tid. Og en skønne Dag flyttede de altsaa simpelthen »Theatret«, til den forbavsede Giles Allens store Harme og Bestyrtelse.

En af Akterne[1]) i den Proces, som heraf udspandt sig mellem Allen og Burbagerne, giver et ret levende Billede af denne mærkelige Flytningshistorie. Det er Allen, som anklager Cuthbert Burbage for »ulovlig at have forbundet og sammensvoret sig med ovennævnte Richard Burbage og en vis Peter Street[2]), William Smyth[3]), og adskillige andre Personer i et Antal af tolv, ubekendte for Eders Undersaat, og at de den 28de Dag i December i Eders Højheds enogfyrretyvende Regeringsaar [1598] . . . støjende forsamlede sig, saa og bevæbnede sig med mange og forskellige ulovlige Angrebsvaaben, saasom Sværd, Daggerter, Økser, Hakker og andet saadant,

---

1) De ere uddragsvis offentliggjorte af Halliwell-Phillipps i hans *Outlines of the life of Shakespeare.*

2) Peter *Street* var Tømmer- og Bygmester; den samme, som ogsaa byggede »*the Fortune*«.

3) En Skuespiller; han spillede senere under Ph. Henslowe, i hvis Regnskabsbog hans Navn findes (Henslowe's Diary, ed. Collier, p. 8).

og saaledes bevæbnede begav sig til ovennævnte »Theater«, og dersteds, bevæbnede som fornævnt, forsøgte de paa en meget støjende, fornærmelig og voldsom Maade, og mod Eders Højheds Riges Love, at nedrive det nævnte »Theater«; hvorpaa adskillige af Eders Undersaatter, Tjenestefolk og Bønder da tog sig for paa fredelig Vis at formaa dem til at afstaa fra deres ulovlige Forehavende; men bemeldte oprørske Personer, trods de blev saaledes opfordrede, ikke alene voldsomt og oprørsk modstod Eders Undersaatter, Tjenestefolk og Bønder, men ogsaa rev, brækkede og brød bemeldte Theater ned paa en højst fornærmelig, voldsom og støjende Vis, til stor Forstyrrelse og Forskrækkelse ikke blot for bemeldte Eders Undersaatter, Tjenere og Bønder, men for adskillige andre af Eders Majestæts elskelige Undersaatter, boende der i Nærheden; og da de havde gjort det, saa tog de, ogsaa paa den voldsomste og mest oprørske Maade, og førte bort derfra alt Træet og Tømmeret ned til Banksiden i Sognet Sct. Marye Overye, og der rejste de et nyt Skuespilhus af bemeldte Tømmer og Træ«.

Saa brat endte det første londonske Theater sit ikke lange Levnedsløb. Men det nye Skuespilhus, som rejstes af dets Tømmer paa »Banksiden«, var det berømte »*Globe*«, hvis Navn uadskilleligt er knyttet til Shakespeares.

»Theatrets« Skaber, James Burbage, hørte som tidligere nævnt til det Selskab, der spillede under Lord Leicesters Protektion og derfor bar hans Navn som *Lord Leicester's servants* eller *men*. De fire andre Skuespillere, som i Aaret 1574 fik kgl. Theaterbevilling af Dronning Elisabeth, vare: *John Perkin, John Lanham, William Johnson* og *Robert Wilson*.

Medens James Burbage sikkert var Selskabets Leder, har *Robert Wilson* vistnok været dets første Skuespiller, i alt Fald som Komiker, og han var den eneste af de fem, der tillige var dramatisk Forfatter. Under hans Navn, men efter hans

Død, udkom 1594 hos *Cuthbert Burby* »Skoflikkerens Profeti«, og af anonyme Stykker tilskrives ham »Smukke Em, Møllerens Datter fra Manchester«, »De tre Damer fra London« o. fl.[1]).

Det er sandsynligt, at nogle af Wilsons Stykker har været opførte paa »Theatret«. Iøvrigt ligger dettes indre Historie saa temmeligt i Mørke, og af dets Repertoire er kun lidet kendt. I Tidens Literatur kan der findes enkelte Titler, saaledes »Grovsmedens Datter«, som nævnes af Puritaneren *Gosson* i hans *School of Abuse*[2]) som indeholdende »Tyrkernes Forræderi, et ædelt Sinds retskafne Godhed og Dydens Spejl i Ulykke«, »Catilinas Sammensværgelser«, »Cæsar og Pompejus« og »Skuespillet om Fabierne«. Disse maa alle have hørt til »Theatret«s tidligste Repertoire, thi Gosson's School of Abuse udkom 1579.

Interessantere er det, at *Thomas Lodge*[3]) omtaler den oprindelige, før-shakespeareske »Hamlet« som opført paa »Theatret«. Han fortæller om én, der »ser ligesaa bleg ud som den Aandemaske, der skriger saa ynkeligt paa »Theatret«, ligesom en Østerskælling: *Hamlet, Hævn!*«

Det samme Selskab, Lord Leicesters, vedblev at spille paa »Theatret«, indtil det reves ned. Men Selskabet skiftede adskillige Gange Protektor og dermed Navn. I 1588 døde Lord Leicester; efter hans Død blev Ferdinando Stanley, Lord Strange, Truppens Beskytter og Skuespillerne hed indtil 1592 *Lord Strange's men*. Men i 1592 blev Lord Strange udnævnt til Jarl af Derby og Truppen blev nu i to Aar *the Earl of Derby's men*. I 1594 døde Jarlen af Derby, og Henry Carey,

---

1) Se F. G. Fleay: A chronicle history of the English drama, under *Robert Wilson*, senior, II., p. 278 ff.

2) Gosson: School of Abuse, p. 30. »Catilinas Sammensværgelser« omtaler Gosson som »a pig of mine owne Sowe«; det var nemlig forfattet af ham selv.

3) Th. Lodge: Wit's Miserie 1596.

første Lord Hunsdon og Lord Kammerherre (Lord Chamberlain) paatog sig at være Patron for Selskabet, der derfor antog Navnet *Lord Chamberlain's servants.* Lord Hunsdons Søn, George Carey, anden Lord Hunsdon, arvede efter Faderens Død 1596 ogsaa Protektoratet over Skuespillerne, og disse maatte da i næsten et Aar nøjes med at hedde *Lord Hunsdon's men*, indtil den unge Lord Hunsdon blev Lord Chamberlain som sin Fader og Selskabet atter kunde kalde sig *Lord Chamberlain's* (1597). Dette Navn bibeholdt Skuespillerne indtil Kong Jakobs Tronbestigelse i 1603; de blev da forfremmede til at kaldes *the King's players*, og dette Navn, som satte dem paa den første Plads, de i øvrigt længe i Realiteten havde hævdet, beholdt de til Theatrenes Ophævelse i 1642.

Det er ikke ørkesløst for den, der vil sætte sig ind i Shakespearetidens Theaterforhold, at gøre sig bekendt med Skuespillertruppernes vekslende Navne. Uden dette Kendskab vil man have meget vanskeligt ved at holde Traaden fast endog blot ved de ledende Selskabers Historie.

Omkring Aar 1590 fik vort Selskab en Tilvækst i en ung Mand, som ikke blot var en dygtig og brugbar Skuespiller, men som ogsaa havde Færdighed i at læmpe de ældre Theaterstykker efter Nutidens Smag, ja endog viste sig at kunne skrive ret habile Stykker selv, om end ældre, misundelige Kolleger slog paa, at de ikke var saa helt originale. Denne unge Mand, hvis Duelighed blev Selskabet og »Theatret« til ikke ringe Nytte, kaldte sig *William Shakespeare*[1]).

De første Skuespillere ved »the Theatre« var iøvrigt paa dette Tidspunkt den store Tragiker *Richard Burbage*, der den Gang var helt ung, *Henry Condell* og *John Heminge*, der vedblev at være Selskabets solide Grundpiller, samt Clownen *Au-*

---

1) Det nøjagtige Tidspunkt for Shakespeares Engagement ved det Burbageske Theater lader sig ikke bestemme.

*gustine Phillips*, en udmærket Komiker af den gamle Skole. Alle fire blev de Shakespeares nærmeste og bedste Venner og de to midterste, *Condell* og *Heminge*, skylder Eftertiden en særlig Tak, da det var dem, som paatog sig efter Shakespeares Død at lade trykke den første samlede Udgave af hans Skuespil.

Det er ikke muligt med Bestemthed at afgøre, hvilke af Shakespeares Stykker, der har hørt til »*Theatret*«s Repertoire. Der er Sandsynlighed for, at hans første Skuespil »Elskovs Gækkeri«, »Tvillingerne« *(Comedy of Errors)*, »de to Herrer fra Verona« og — hans første Tragedie — »Romeo og Julie« saa Lyset paa denne Scene i Tidsrummet 1589—91[1]). Senere, mellem 1594—97, er muligvis hertil kommet »En Skærsommernatsdrøm«, »Richard II«, »Kong Johan«, »Købmanden i Venedig« og »Henrik IV«.

Til »Theatrets« Repertoire hørte endvidere de saakaldte *Jigs*, smaa lystige Efterspil, mest bestaaende af Sang og Dans og hyppigt hentydende til Dagens Begivenheder, med Hib til Puritanerne, Øvrigheden og andre af Theatrenes Fjender. Vi vil senere faa Lejlighed til at komme nærmere ind paa Jig'ens Karakter.

Det blev ovenfor kortelig berørt, at ikke lang Tid efter »Theatrets« Opførelse — senest det følgende Aar — fik dette en Stalbroder i »*Tæppet*« *(the Curtain)*, der saaledes blev det andet londonske Skuespilhus.

De to Theatre laa meget tæt op ad hinanden[2]), men netop derfor er det rimeligt at antage, at de ikke saa meget søgte at konkurrere med hinanden, som snarere at staa hinanden bi. De var som »en Art dobbeltløbet Bøsse rettet mod »Borger-

---

[1]) Fleay: the Engl. Drama II., p. 176 og Life af Shakespeare; andre vil mene, at intet Skuespil af Shakespeare er fremkommet før 1591. Se Sidney Lee: Life of W. S., p. 48.

[2]) De laa begge i Shoreditchkvarteret. Mindet om Curtain-Theatret eksisterer endnu i Gadenavnet *Curtain-Road*.

raadet«[1]), og virkelig synes de i alt Fald i lige Grad at have paadraget sig Puritanernes Vrede, thi de nævnes som oftest sammen i disses mod Theatre og anden Ugudelighed rettede Traktater.

»Tæppets« Historie er os imidlertid saa godt som ukendt. Medens vi, takket være de Bryderier, som Familien Burbage havde med Grundejeren og Myndighederne og den deraf flydende Proces, er ret godt kendte med »Theatrets« ydre Forhold[2]), er det, der foreligger om »Tæppet«, mere end sparsomt. Vi ved hverken, naar det blev bygget[3]), hvem der byggede det eller naar det blev nedlagt.

Dets Navn har man ved en ret naturlig Misforstaaelse sat i Forbindelse med Theaterfortæppet, der nu som bekendt kaldes *the curtain*. Som man senere vil faa at se, fandtes der imidlertid ikke noget »Fortæppe« i den shakespeareske Tid og Baggrundsdraperierne vides ikke paa denne Tid som fast Benævnelse at have baaret Navnet »*curtain*«.

Muligheden for en saadan Derivation udelukkes i hvert Fald ganske ved det Faktum, at den Grund, paa hvilken det andet londonske Theater kom til at staa, længe før Theatrets Opførelse kaldtes »*Curtayne Close*«[4]), uvist hvorfor. Skuespilhuset antog altsaa simpelthen Navn efter Stedet, hvor det blev bygget.

Saalænge »Theatret« stod ved dets Side, delte de to Fæller for en Del Skæbne. Vi har set, at der i 1597 udstedtes Befaling til at nedrive begge Skuespilhusene, en Befaling, som dog ingensinde blev bragt til Udførelse. Men efter »Theatrets«

---

[1]) Ordish: E. Lond. Th., p. 80.

[2]) Det er J. O. Halliwell-Phillipps, hvem det væsentlig skyldes, at Akterne vedrørende »Theatret« er komne for Dagens Lys.

[3]) Sandsynligheden taler for 1577, thi det nævnes kort efter »Theatrets« Oprettelse sammen med dette. Det kan imidlertid nok være opført *samme* Aar (1576), blot noget senere.

[4]) Halliwell-Phillipps: Outl. of the Life of Shakesp. 3d. ed. 415—417.

Flytning til Bankside, synes »Tæppet« at være gaaet sine egne Veje. Skuespillerne, som i det hele taget ikke var bange for at føre deres Sag fra Scenen og at ripostere til deres Angribere ved at lade dem smage Latterens Svøbe, var, lader det til, ved »Tæppet« gaaet lovlig vidt i aristofanisk Parodiering af deres værdige Medborgere og høje Øvrighed. Thi i Maj 1601 fik »Fredsdommerne i Middlesexdistriktet« tilstillet følgende manende Skrivelse fra Gehejmeraadet: »Vi erfarer, at visse Skuespillere, som plejer at recitere deres Stykker paa »*Tæppet*« i Moorefields, paa deres Scene og i deres Komedier fremstiller Personer af Rang og god Fortjeneste, som endnu er i Live, paa en dulgt Maade, men dog saaledes, at alle Tilhørerne maa lægge Mærke baade til den Sag og de Personer, som er mente hermed. Da dette er meget upassende, krænkende og stridende mod det Paabud, som herimod har været givet, at ingen Skuespil offentlig maatte præsenteres, uden at de først var gennemlæste og tilladte, og saaledes, at de ikke kunde afstedkomme nogen Anledning til Fornærmelse eller Skandale, saa beder vi Eder herved, at I uopholdelig forbyder disse Skuespillere, til hvem som helst de end hører, som spiller paa »*Tæppet*« i Moorefields, at opføre noget saadant Skuespil, og at I vil forhøre dem, som har gjort dette Stykke[1]) og lade dem vise Eder samme, og, for saa vidt I i Eders Afgørelse skulde mene samme upassende til offentlig at fremstilles, da at forbyde dem fra nu af at spille samme enten privat eller offentligt; og hvis I, ved Synet af bemeldte Stykke, skulde finde Emnet saa anstødeligt og upassende, som det er anmeldt, da beder vi Eder at anholde Hovedmændene blandt dem, for

---

1) Det synes heraf at fremgaa, at det er et enkelt bestemt Stykke, som ved sine Allusioner har vakt Anstød. Hvilket, har det ikke været m muligt at opspore.

at de kan staa til Ansvar for deres overilede og ubetænksomme Handlemaade overfor os«.[1])

Hvad Resultatet blev paa denne Retsforfølgelse, vides ikke. Dog kan man vist gaa ud fra, at der næppe er truffet altfor haarde Forholdsregler. Man synes at læse en vis dulgt Medfølelse i de høje Lorders Skrivelse, og aner, at det er det puritanske Borgerskab, det er gaaet ud over og som har ført Klagen. Var Spotten gaaet ud over Lorderne selv, havde sikkert Skuespillernes Handlemaade forekommet dem langt værre end »overilet og ubetænksom«.

Saalænge indtil Globetheatret blev bygget, havde Burbagerne vistnok Part i »Tæppet«. I alt Fald benyttede deres Selskab dette Hus afvekslende med deres eget, udenfor al Tvivl bl. a. i Perioden mellem »Theatrets« Nedrivning og »Globes« Bygning. De spillede i denne Periode (som Lord Chamberlains Mænd)[2]) bl. a. saa berømte Ting som *Ben Jonsons* »Every man in his humour«, der ifølge en gammel Tradition antoges paa Shakespeares Anbefaling efter at være haanligt henlagt af de andre ledende Skuespillere. Det herlige Stykke gjorde overordentlig Lykke. Af Shakespeare spilledes »Stort Besvær for Ingenting« og »Henrik IV«'s anden Del.

Derimod er der næppe nogen Grund til med Halliwell-Phillipps og Ordish at lægge »Henrik V«'s Førsteopførelse til »Tæppet«. Globetheatret var ved dette Stykkes Fremkomst (1599) bygget, og her saa sikkert det den Gang saa populære Skuespil Lyset. Det i Prologen noksom omtalte »wooden O« sigter altsaa ikke til »Tæppet« men til »Globe«.

---

1) Halliwell-Phillipps: Outl. o. t. l. of Sh. 3d. ed. 422.

2) Originaludgaverne af Skuespil fra denne Tid har gærne efter Titelen en Angivelse af, hvilket Selskab, der har spillet dem (»— as acted by —'s men«.) Kendskabet til Truppernes vekslende Navne giver os derfor et nogenlunde godt Middel i Hænde til at bestemme Tidspunktet for Stykkernes Fremkomst.

»Tæppets« ydre Skikkelse maa vi ellers tænke os som »Theatrets«, rund og aaben indeni. Man mener sædvanligt, at det var noget mindre end Burbages første Scene.

Den sidste Periode af »Tæppets« Eksistens er hyllet i Dunkelhed. Men der er ingen Grund til at tro, at det ikke vedblev at bestaa indtil alle Theatre nedlagdes ved Borgerkrigen 1642—47. Har »Tæppet« holdt ud saa længe, har dets Liv været længere end noget andet af Shakespearetidens Theatre.

---

## III.

*Blackfriars Theatret. Dets forholdsvis ringe Betydning for Shakespeare. Dets Beliggenhed og Indretning. Private og offentlige Theatre. Ejendomsforhold. Børneskuespillerne.*

Inden sin Død begyndte den driftige James Burbage imidlertid endnu et Theaterforetagende, Oprettelsen af *Blackfriars* Theatret.

Blackfriars Theatrets Navn har i lange Tider i Læseverdenens Bevidsthed været knyttet næsten lige saa fast til Shakespeares dramatiske og theaterindustrielle Virksomhed som Globe Theatrets, men for en Del med Urette. Ganske vist har Shakespeare optraadt som Skuespiller paa denne Scene og en Del af hans Stykker er blevne spillede der, men det Tidsrum, i hvilket han virkede her, var kun meget kort, og den betydningsfuldeste og mest glimrende Del af hans Løbebane hører udelukkende til »Globe«, ligesom ogsaa dette Skuespilhus var det eneste, i hvilket han havde pekuniær Andel som Medejer.

Indtil for faa Aar tilbage hvilede Shakespearebiografernes Fremstilling af Tidens Theaterforhold væsenligt paa *Malones*

og *Colliers* Behandling af dette Emne, saaledes som den er givet i den førstes »Historical Account of the English Stage« og den sidstes »Annals of the Stage«.

Malone var en for sin Tid enestaaende kyndig Theaterarkæolog, der har fremdraget en Uendelighed af Stof til Belysning af Tidens Skuespilforhold, ligesom hans videnskabelige Redelighed er hævet over enhver Tvivl; blot lykkedes det ham slet ikke, hvad han iøvrigt ogsaa selv indrømmer, at finde den rigtige Tidsfølge for selve Theatrene, hvis Historie i det hele ikke blev ham klar.

Om Colliers videnskabelige Redelighed er det bedst at tie, og hans Fremstilling af de gamle Theatres Historie staar som et Mønster paa Unøjagtighed, selv i sidste Udgave af hans store Værk, der udkom saa sent som i 1879, hvorhos hans helt fejlagtige Data fremsattes med al den Autoritetens Sikkerhed, som hans én Gang saa store Navn forlenede ham med. Intet Under derfor, at han forledte mange senere Shakespeareæstetikere til at afskrive hans helt misvisende Kronologi.

De sidste Aartier har imidlertid bragt overmaade meget Lys i dette Spørgsmaal ved Fremdragelsen af Dokumenter, som ikke længere tillader nogen Tvivl om de vigtigste Skuespilhuses historiske Omrids, skønt en sammenhængende Fremstilling af deres ydre og indre Historie endnu ikke, saa vidt mig bekendt, er foretaget[1]).

Paa saadanne Dokumenter, Bygge- og Købekontrakter, Procesakter, Andragender o. l. er det nærværende Forsøg paa

---

[1]) T. F. Ordish, en aandfuld Beskriver af det gamle Londons Topografi, har paabegyndt en saadan og paa en sjælden udmærket Maade. Desværre har han ingensinde fuldendt det Arbejde, som han i 1894 udsendte den første Del af, og som behandler nogle af de udenfor Byen liggende Theatres Historie. — H. Barton Bakers Kapitel om de elisabethanske Theatre i hans: *The London Stage* er for kortfattet og for lidet nøjagtigt til rigtig at komme i Betragtning.

at stille de forskellige af Shakespearetidens Skuespilhuse i det rette Forhold til hinanden væsentlig støttet. —

Den 4de Februar 1596 købte James Burbage en Ejendom, som laa paa det gamle nu nedlagte Sortebroderklosters Grund, *the Blackfriars precinct* som det kaldtes. Grunden indtages nu af Dagbladet »Times«' imponerende Kontorer i *Queen Viktoria Street,* nær ved *Blackfriars Station.* I Dronning Elisabeths Dage var de aabne Pladser i Blackfriars Kvarteret meget yndede som Tennispladser. Under de foregaaende Regenter havde det været forbudt at spille paa Klosterets Grund[1]), men Elisabeth tillod gerne, at Byens hæderlige Borgere, samt fremmede, saasom udenlandske Gesandter og andre Adelsmænd, her dyrkede det elegante Spil, der den Gang var lige saa meget paa Mode som nu. Vagabonder, Læredrenge og Tjenestefolk, som spillede mod deres Herres Villie, var det derimod forbudt at bruge denne Grund[2]).

Da James Burbage valgte denne Grund til Oprettelsen af et nyt Theater, vidste han nok, hvad han gjorde og handlede ud fra de samme praktiske Principper, som havde faaet ham til at lægge »Theatret« der, hvor det laa. Stedet var paa Forhaand søgt som Forlystelsessted, og det ikke af de lavere Klasser, men af Adelsmænd og velhavende Købmænd, og det var en Klostergrund med gamle »Friheder« *(liberties),* som Londons Bestyrelse ikke kunde faa Bugt med.

Det gamle Kloster var delvis ombygget og Privatboliger indrettede deri. En af disse Privatboliger ejedes af Sir Thomas More, og i dens andet Stokværk havde der tidligere ligget en meget stor Sal, som nu var omdannet til syv anselige Værelser, sidst beboede af en Dr. med. William de Lawne. Denne

---

1) Se *Athenæum* 17. Juli 1886, p. 81.

2) To kgl. Bevillinger til at afholde Tennisspil i Blackfriars Kvarteret er fundne af Mr. J. Greenstreet og er offentliggjorte i *Athenæum* (7. Jan. 1888).

Ejendom købte Burbage den ældre for 600 Pund[1]). Og hans Formaal var at bringe den gamle Sal tilbage til sin oprindelige Skikkelse og dernæst at danne et Theater ud af den.

Burbage har rimeligvis meget snart efter Købet taget fat paa at omdanne Privathuset til en Theatersal, thi allerede i November samme Aar indgaa enogtredive Beboere af puritansk Retning, deriblandt den tidligere Ejer af Huset, William de Lawne[2]), med Klage til Gehejmeraadet *(the Privy Council)* for at forhindre, at dette finder Sted.

Det hedder i denne Klage, som er meget karakteristisk, »at saasom en vis *Burbage* fornylig har købt nogle Værelser i samme Distrikt [Blackfriars], som støder nær op til Hs. Herlighed Lord Kammerherrens og Lord Hunsdons Bopæle, hvilke Værelser bemeldte Burbage nu er i Færd med at forandre, og har i Sinde inden kort Tid at omdanne og forme samme til et almindeligt Skuespilhus, hvilket vil blive til meget stor Besvær og Ulejlighed, ikke blot for alle de Adelsmænd og Gentlemen, der bor deromkring, men ogsaa en almindelig Ubehagelighed for alle Beboerne af samme Distrikt, baade paa Grund af det store Tilløb og Sammenstimlen af alle Slags løse og liderlige Personer, som under Skin af at gaa til Skuespil, vil komme did og foranstalte alle Slags Ulykker, som ogsaa paa Grund af den svarlige Belemring og Opfyldning af samme Distrikt, hvis det skulde behage Gud at sende endnu en Hjemsøgelse af Sygdom [Pesten], saaledes som det før er sket; for samme Distrikt er alt blevet meget folkerigt, og desforuden ligger samme Skuespilhus saa nær ved Kirken[3]), at Larmen af Trommer og Trompeter i høj Grad vil forstyrre og hindre

---

1) Købekontrakten er offentliggjort af J. O. Halliwell-Phillipps i hans »Outlines« p. 511–522.

2) Eller *Lavine*, Navnet er i Aftrykkene stavet paa begge Maader, men det er aabenbart den samme Mand.

3) Vistnok St. Anne Kirke, der ligesom Blackfriars Theatret var indrettet i en Privatbolig, efter at den egentlige Kirke var revet ned.

baade Præsterne og Sognebørnene under Gudstjenesten og Prædikenen; i omhyggelig Betragtning hvoraf, som ogsaa fordi der ingensinde tilforn har været holdt noget almindeligt Skuespilhus i dette Distrikt, men nu da alle Skuespillere er forviste af Lord Mayoren fra at spille inde i Staden paa Grund af de store Ubehageligheder og Uordener, som følger dem, nu har de i Sinde at slaa sig ned paa Frigrundene *[liberties]*; at det derfor vilde behage Eders Herlighed at give Befaling til, at bemeldte Værelser maa blive anvendte til andet Brug og at intet Skuespilhus holdes eller oprettes der; og Eders ydmygst forbundne Ansøgere skal og vil daglig bede for Eders Naader, at I i al Ære og Lykke maa længe leve«[1]).

Til dette Andragende synes der intet som helst Hensyn at være blevet taget af the Privy Council. Derimod har det givet Anledning til en Række Forfalskninger, udgivne og forfærdigede af J. P. Collier og forestillende Andragender, i hvilke forskellige Skuespillere af Burbages Selskab, deriblandt ogsaa Shakespeare, beder om, at Blackfriars Theatret ikke maa blive forbudt, samt anfører Shakespeares Part i det som værd 933 £ 6 s. 8 d. Collier vil hævde, at Blackfriars Theatret blev bygget allerede 1576 og lader Burbage og hans Selskab have spillet længe derpaa og til Støtte for disse Paastande er disse Forfalskninger fremkomne. I samme Øjemed er ogsaa fabrikeret et Brev fra Jarlen af Southampton til Sir Thomas Egerton, i hvilket Jarlen beder om Protektion for Skuespillerne og nævner Burbage og Shakespeare ved Navn. Endnu i 1596 var Theatret i Blackfriars imidlertid ikke indrettet, og først mange Aar senere kom Shakespeare og hans Kammerater til at spille derpaa.

Vistnok i Begyndelsen af 1597 blev James Burbage færdig med sit ny Skuespilhus. Det var meget forskelligt fra hans

[1]) Halliwell-Phillipps »Outlines« p. 523 f.

andre, idet det egentlig blot var en stor Sal, som var indrettet til Scene og Tilskuerplads. Salen laa, som vi have set, i andet Stokværk, og op til den førte adskillige Sten- og Vindeltrapper. I Modsætning til »Theatret« og »Tæppet« var det hele Rum under Tag — Blytaget paa Huset omtales flere Gange i den ovenfor citerede Købekontrakt. Man kaldte senere disse Theatersale, som var indrettede indendørs i almindelige Privathuse, for Privattheatre, (*private playhouses*), i Modsætning til de større Friluftsskuepladser udenfor Byen, som kaldtes offentlige Theatre (*public playhouses*).

Om der har været nogen egentlig Forskel paa Privattheatrene og de offentlige ud over den, at de første var mindre og at de var under Tag, er aldrig blevet rigtigt oplyst.



Fig. 3. Det Indre af et Privattheater.

Det er dog at formode, at Burbage i Begyndelsen har tænkt sig at samle et lille, udsøgt, aristokratisk Publikum i sit nye Lokale, og at udelukke de tumultuøse Elementer, som ofte voldte Skuespillerne Bryderi i Friluftstheatrenes Parterrer, og derfor har kaldt sin Sal »privat«, ligesom de engelske Værtshuse har et *private room* for mere distinguerede Drankere, medens Hoben maa nøjes med *the public room*. Det er ogsaa muligt, at »Blackfriars« i sine første Aar har haft en saadan mere eksklusiv Karakter, men senere klages der udtrykkeligt over, at Ejeren har omdannet sit Theater til »et *offentligt* Skuespilhus, hvortil der daglig er et saa stort Tilløb af Folk og saa store Mængder af Vogne, hvoraf mange er Hyrevogne, i hvilke der er Folk af alle Slags, at Gaderne somme Tider ikke kan rumme dem, at de bringer hinanden i Fare, bryde Boderne ned, kaster Folks Varer ned fra Butikkerne, spærrer Passagen for Beboerne der til og fra deres Huse, hindrer Ind-

bringen af deres nødvendige Levnedsmidler, saa at Handlende og Butiksfolk ikke kan sælge deres Varer, ikke heller Fodgængerne begive sig til de almindelige Færgesteder uden Fare for deres Liv og Lemmer, hvoraf mangen Gang Strid og Blodsudgydelse har fulgt, og Præsten og Folk er blevne forstyrrede i Udøvelsen af Daabens Sakramente og offentlige Bønner om Eftermiddagen«.

Opregningen af alle disse Rædsler, der, som det næppe behøver at bemærkes, skriver sig fra den puritanske Lejr[1]), viser os, hvilken Popularitet det lille Theater havde i Aarene efter Shakespeares Død, men gør os ikke Forskellen mellem private og offentlige Theatre synderlig klarere end tidligere.

Endnu et Særkende fulgte med Privattheatrets indendørs Beliggenhed, det nemlig, at man undertiden her spillede ved Lys og til andre Tider kunde opnaa en vis Virkning, som de store Friluftstheatre var udelukkede fra, ved at slaa Skodderne for Vinduerne og saaledes mørkne Salen. »Hele Staden saa ud som et privat Skuespilhus, naar Vinduerne er slaaede ned, som om en eller anden natlig og skummel Tragedie nu skulde opføres«, siger en samtidig Forfatter[2]).

De lukkede Theatersale har rimeligvis været oplyste — i England som andetsteds — ved Lysekroner ophængte over Scenetribunen, hvortil senere synes at være tilkommet en Rampe af dobbeltvægede Olielamper. Denne Belysning viser i alt Fald en rigtignok meget sen Afbildning af et andet Privattheater, »Røde Okse« (*the Red Bull*, Fig. 7.) Sammenholdt med Fig. 3, som godt kan forestille »Blackfriars«, uden at vi dog med Bestemthed ved, at det er dette Theater, viser dette

---

1 Det er hentet fra en Ordre, udstedt af Staden Londons Borgerskab, som i 1619 ønskede »Blackfriars« nedlagt. Ordren er aftrykt i sin Helhed i Halliwell-Phillipps »Outlines«, 3d ed., p. 538 f.

2) Thomas Dekker: The 7 Deadly Sins of London, etc. 1606; cit. af Malone. Hist. Acc. of the English Stage, p. 63, note 7.

Billede os tydelig Sceneindretningen i de lukkede Sale som væsenlig ensartet med den i de offentlige Skuespilhuse.

Det er muligt, at gamle James Burbage har tænkt sig at have »Blackfriars« i Baghaanden, hvis han ikke fik sin Kontrakt i Orden med Giles Allen. Imidlertid døde han jo i 1597, samme Aar som hans Theatersal blev indrettet, og denne blev ikke benyttet af det Burbage'ske Selskab, men lejet ud til den bekendte Børnetrup som kaldtes *the Children of the Chapel* eller senere *the Children of his Majestys Revels*, en Trup, som netop i denne Tid stod i stor Hofgunst og derfor særlig kunde vente at samle Tilskuere i det aristokratiske Blackfriarskvarter.

I 1635 skriver Boghandler *Cuthbert Burbage* om dette Forhold følgende til Lord Pembroke[1]): »Faderen til os, Cuthbert og Richard Burbage, var den første Bygger af Skuespilhuse og var selv i sine yngre Aar Skuespiller. »Theatret« byggede han for mange hundrede Pund, tagne op paa Rente . . . Hvad nu »Blackfriars« angaar, saa er det vor Arvepart; vor Fader købte det til en overmaade høj Pris [600 £, som vi har set], og lavede det om til et Skuespilhus med stor Bekostning og Besvær; hvilket siden efter blev lejet ud til en Evans, som først satte Drengene op, de som almindeligvis kaldes »Hds. Majestæt Dronningens Kapelbørn«. I Tidens Løb voksede Drengene op til at blive Mænd, hvilke var *Underwood*, *Field*, *Ostler*[2]) og blev taget for at styrke Kongens Tjeneste (ɔ: »Kongens Skuespillere«); og for end mere at styrke Tjenesten, da det dag-

---

1) I Anledning af en Klage fra en Del af »Kongens Skuespillere«, som mener sig forfordelte af C. Burbage, paa denne Tid eneste efterlevende Arving efter Faderen James og Broderen Richard. De forskellige Skrivelser i denne Sag er offentliggjorte af Halliwell-Phillipps (Outlines, p. 539—551) og giver meget værdifulde Bidrag til vort Kendskab til Tidens Theaterforhold.

2) Og naturligvis mange flere. C. Burbage nævner her kun tre af dem, som senere udmærkede sig.

lig gik tilbage med Drengene, blev det betænkt, at Huset lige saa godt kunde passe for os selv, og derfor købte vi det bestaaende Lejemaal af Evans med vore Penge og anbragte voksne Skuespillere, som var *Hemminge, Condall, Shakespeare,* etc., og *Richard Burbage,* som for femogtredive Aars Slid, Møje og Bekostning fik Midler til at efterlade sin Kone og sine Børn noget Gods, af hvilket Gods saa mange andre Skuespillere og deres Familier har været underholdte«.

At det virkelig gik saaledes med »Blackfriars«, som Cuthbert Burbage her har berettet, have vi i den nyeste Tid faaet Bekræftelse paa gennem en Række Procesakter[1]) berørende Lejemaalet af Theatret, og som yderligere vise os det hidtil ukendte Tidspunkt, da »Kongens Trup« selv begyndte at spille paa Blackfriars.

*Henry Evans,* af Blackfriars, London, Gentleman, lejede »den store Hal«, som Theatersalen i Procesakterne kaldes, med tilstødende Rum af Richard Burbage paa 21 Aar for 40 Pund om Aaret[2]).

I de første Aar, medens Drengeskuespillerne endnu var stærkt paa Moden, gjorde *Henry Evans* sikkert gode Forretninger med sin Børnekomedie — alle kender Shakespeares Klage over »Ravnereden af Børn« i Hamlet ($II_2$), et Sted, som der senere vil blive Lejlighed til at vende tilbage til.

Men efter nogle Aars Forløb vendte Smagen sig, de bedst begavede Drenge som *Nathaniel Field* og de ovennævnte *Underwood* og *Ostler* blev voksne og det var vanskeligt for Evans

---

[1]) De er i deres Helhed offentliggjorte i *Athenæum* for 7. og 21. April 1888 af Mr. James Greenstreet.

[2]) Lejemaalet paa de 21 Aar blev først afsluttet Aar 1600, men det siges udtrykkeligt i Akterne, at Salen bestandig (det vil sige siden dens Ombygning) har været benyttet til Skuespil. Har Evans ikke haft den i de 3 mellemliggende Aar (1597—1600)? Har Børnene spillet under en anden Leder? Eller har et andet, voksent Selskab først spillet paa Blackfriars? — Dette Spørgsmaal er det ikke lykkedes mig at faa løst.

at skaffe sig nye Kræfter, saa vanskeligt, at han endog greb til det Middel at lokke »Gentlemens Børn mod deres Vilje og anvende dem som Skuespillere«, for hvilken »uordentlige Opførsel og Fremfærd« han blev dømt af Stjernekammerretten.

Under disse Omstændigheder blev Evans træt af at drive Theatret, som ikke mere svarede ham den Indtægt, han havde paaregnet, og i 1608[1]) fik han Richard Burbage til at hæve det paa 21 Aar sluttede Lejemaal, hvorpaa »Kongens Skuespillere« rykkede ind i »den store Hal«. Og, som det forsikres i Procesakterne, det lykkedes dem her at vinde saa megen Yndest hos Publikum, at de »i en Vinter tog henved 1000 Pund[?] mere ind end de var vante til at tage ind paa Banksiden [ɔ: paa Globetheatret]«.

Som Parthaver nævnes udtrykkeligt *John Hemminge*, en anset Skuespiller ved »Kongens Trup«, derimod *ikke* Shakespeare. Det er derved dog naturligvis ingenlunde udelukket, at han kan have haft Part deri, men noget Bevis derfor findes ikke.

Efter Richard Burbages Død, som indtraf i 1619, vedblev »Blackfriars« at tilhøre Familien, og »Kongens Selskab« vedblev at spille paa det og »Globe«. Der var otte Parter i det lille Citytheater, medens det større »Globe« var delt i seksten. I Aaret 1635 ser vi de otte Parter fordelte saaledes: Komikeren *John Schanke* 2, *Cuthbert Burbage* 1, Tragikeren *Richard Robinson* 1, Tragikeren *Joseph Taylor* 1, *John Lowin* — en fremragende Skuespiller — 1, *Henry Condells* Enke 1, og *John Underwoods* Enke 1.

Efter denne Tid er der ingen Efterretninger om »Blackfriars«. Det har utvivlsomt bestaaet indtil Borgerkrigen 1642,

[1]) Saaledes som det fremgaar af Procesakterne, der er fra 1612, og i hvilke det siges, at Burbage og hans Fæller i de sidste fire Aar har nydt godt af Indtægterne ved Blackfriars.

maaske er der ogsaa spillet paa det indtil 1647, hvor Skuespillene definitivt ophørte. Men efter Restaurationen 1660 benyttedes det ikke mere som Theater og er vel sagtens i Mellemtiden nedrevet af Puritanerne.

Den første Periode af dets Tilværelse — fra 1597 til 1608 — var, som vi saa, optaget af de komediespillende Kapeldrenge.

Børneskuespillerne rekruteredes væsentligt fra Kordrengene i det kgl. Kapel; de opdrættedes og instrueredes af ældre Skuespillere, og de synes at have dyrket en karikaturmæssig Efterligning af de rigtige og berømte Skuespillere [1]), en Specialitet, hvorved de aabenbart for en Tid har opnaaet at trække en stor Del af Publikum til sig.

Af Hentydningerne i »Hamlet« lader det til, at Globetheatrets Skuespillere har haft store pekuniære Bryderier paa Grund af disse Drengekomedianter, ja at de endog har maattet drage paa Turné for at bjærge sig. Det er i 2den Akts 2den Scene, at Shakespeare, i Samtalen mellem *Hamlet* og *Rosenkrands* om de Skuespillere, som ventes til Helsingør, faar Anledning til at give sin Ærgrelse Luft overfor disse generende smaa Konkurrenter. Han begynder saaledes:

HAMLET.

»Hvad er det for Skuespillere?

ROSENKRANDS

De samme, som plejede at behage Jer saameget, Tragediespillerne fra Staden.

HAMLET.

Hvor kommer det, at de rejser omkring? deres faste Opholdssted var jo bedre baade med Hensyn til Berømmelse og Fordel.

---

[1]) Se f. Eks. Ben Jonsons »Poetaster«, der var skrevet for og spilledes af disse Drenge.

ROSENKRANDS.

Jeg tænker, denne Afbrydelse er en Følge af de nye Forandringer.

HAMLET.

Staar de i samme Anseelse, som de nød, da jeg var i Staden? har de ligesaa godt Hus?

ROSENKRANDS.

Nej, det har de rigtignok ikke.

HAMLET.

Hvorledes gaar det til? begynder de at blive aflægs?

ROSENKRANDS.

Nej, deres Bestræbelser holder samme Skridt som før. Men der er kommen en Ravnerede af Børn, smaa Ravneunger [1]), som skriger højt ved Udgangen af Scenerne og faar grusomme Klap. Disse er nu i Mode«.

En ganske særlig Tiltrækning og Skandaleinteresse fik »Blackfriars« og dens Falkeunger i denne Periode derved, at *Ben Jonson* benyttede disse Drenge og deres Scene til et overordentlig kraftigt literært og personligt Opgør med en Del af sine Kolleger i Skuespiller- og Forfatterverdenen, hvor det navnlig gaar haardt ud over *John Marston* og *Thomas Dekker*, samt en Del af de Henslowe-Alleynske Skuespillere (»Lord Admiralens Mænd«), der paa dette Tidspunkt spillede væsenligst paa *Fortunetheatret*.

*Ben Jonson* paastod rigtignok senere i sine bekendte Samtaler med *William Drummond*, at Oprindelsen til hele denne

---

[1]) Lembckes Oversættelse. Originalen har *an aery of children, little eyases; aery* betyder vel en Rovfuglerede, og *eyas* en ikke flyvefærdig Falkeunge, men Meningen bliver jo ikke meget forskellig.

ikke meget propre Theaterstrid laa hos Marston. »Han havde«, skriver Drummond, »haft mange Stridigheder med Marston, banket ham og taget hans Pistol fra ham, skrevet sin »Poetaster« om ham; Begyndelsen til dem var, at Marston fremstillede ham paa Scenen«[1]).

Begyndte Marston end maaske — hvad der er muligt, skønt man ikke har kunnet paavise, hvor han paa nogen ondsindet Maade har fremstillet Jonson paa Scenen[2]) — saa tog Jonson til Gengæld saa meget des kraftigere fat, da det blev hans Tur at slaa fra sig. Baade i »Every man out of his humour«, i »Cyntia's Revels« og navnlig i »the Poetaster« tog han Marston og sine øvrige Modstandere ordentlig for. De to sidste Stykker gav han Kapeldrengene at spille, og de drog Folk i tætte Skarer til Blackfriarstheatret og vakte en betydelig Morskab hos Publikum, for hvem literære »Opgør« altid har været en yndet Forlystelse.

Rent bortset fra den mageløse *Pantilius Tucca*, der vistnok ikke er noget Portræt, men ligesom sin Aandsfrænde, Captain Bobadil, en Efterligning af den italienske Capitanotype, fremviser »the Poetaster« et enestaaende Galleri af Jonsons Venner

---

1) Ben Jonson's Conversations with William Drummond, ed. by David Laing, Lond. 1842 p. 20 f. I det ovenfor anførte Citat er foretaget en Rettelse i Interpunktionen af *J. H. Pennimann (The War of the Theatres)*, som giver det meget drøftede Sted en helt anden Mening. Der staar oprindelig: ». . . Marston represented him in the stage, in his youth given to venerie. He thought the use of a maide nothing in comparison to the wantoness of a wyfe . . .«. — Mr. Pennimann sætter Punktum efter »the stage« og lader det følgende »in his youth . . .« begynde en helt ny Vending i Samtalen, saaledes altsaa: — ». . Marston represented him in the stage. — In his youth given to venerie, he thought the use of a maide nothing in comparison . . .« — Denne Rettelse synes meget plausibel.

2) F. G. Fleay mener, at *Chrysoganus* i »Histriomastix« af Marston skal forestille Jonson, men oplyser samtidig, at denne Figur er skildret meget sympathisk. (Chronicle of the Engl. Drama II 71). Marstons »Histriomastix« har ikke været mig tilgængeligt — det findes ikke i Bullens Udgave af hans Værker — jeg kan derfor ikke udtale nogen personlig Mening om Portrætets Lighed.

og Fjender, og skønt Stykket udgiver sig for at foregaa under Kejser August i Rom, giver det os bedre end mangen Literaturhistorie et Billede af Samtidens literære Liv i London.

Under *Horats'es* Maske fremstiller Jonson uden utidig Beskedenhed sig selv, og han under sig den Glæde at straffe den kedelige og plagsomme *Crispinus*, som er *Marston*, med at give ham et Brækmiddel, der faar ham til at kaste alle de affekterte og knudrede Ord op, som han har belemret sine Værker med.

Men foruden dette Hovedangreb, giver han adskillige Sidehug til sine Kolleger blandt Forfattere og Skuespillere. *Dekker* faar en meget grov Behandling som *Demetrius*, og Skuespillerne fra *Fortune-Theatret* synes Jonson i Øjeblikket at leve paa den spændteste Fod med, uden at det dog er muligt at sætte bestemt Adresse[1]) paa de Ondskabsfuldheder, som i rigeligt Maal regner over disse hans tidligere Kammerater. Noget Angreb paa Shakespeare kan derimod ikke findes i Stykket; man har endog villet se et Billede af ham i den fine og ædle *Virgil*.

Til Trods herfor riposterer denne alligevel paa sine Kaldsfællers Vegne. »The Poetaster« opførtes 1601, og fra samme Aar har vi en anonym Studenterkomedie »Hjemkomsten fra Parnassus«, i hvilken den literære Strid omtales. I en Samtale, som føres mellem *Richard Burbage* og *Will. Kempe*, siger den sidste: »Det er kun faa af de Universitetsfolk, der spiller godt. De lugter alt for meget af den Skriver Ovid, eller den Skriver Metamorphosis og taler for meget om Proserpina og Jupiter. — Nej, der er nu vores Kammerat, Shakespeare, han

---

[1]) Jeg formoder *Æsop* at være den berømte Tragiker *Edw. Alleyn*, den samme som ogsaa kaldes *»seven-and-a-half-share«*. Se herom nærmere i følgende Afsnit. Muligvis er *Frisker* William Kempe.

kan gøre det af med dem allesammen, ja, og med Ben Jonson ogsaa. — Aa, den Ben Jonson, det er en nederdrægtig Fyr! Han satte Horats paa Scenen, der gav Poeterne en Pille, men vores Kammerat, Shakespeare, har givet ham et Afføringsmiddel, som har faaet ham til at sætte Plet paa sin egen Anseelse«.

Hvortil Burbage svarer: »Ja, han er rigtignok en dreven Fyr«.

Det Afføringsmiddel *(purge)*, som Shakespeare skal have givet Jonson, er blevet meget drøftet. At Shakespeare har taget til Genmæle mod Jonsons Anfald paa Skuespillerne, de Anfald, som han lod Drengene fremføre, det er tydeligt nok. I »Hamlet« foreligger hans Protest mod denne Kampmaade i en for ham endog meget direkte Form. Han siger om de ungdommelige Skuespillere, der, som det tydeligt fremgaar af »Poetaster«, benyttedes til at parodiere deres voksne Kolleger: »[De] udskælder saaledes de almindelige Theatre, som de kalder dem, at mangen Mand, der bærer Kaarde, er bange for en Gaasefjer og tør næppe komme derhen«.

Og Dialogen gaar saaledes videre:

HAMLET.

Hvad? er det Børn? hvem underholder dem? hvorledes lønnes de? vil de ikke blive ved med deres Kunst længere, end de har Syngestemme? [ɔ: end de er Kordrenge]. Og naar de siden vokser op til almindelige Skuespillere . . . vil de da ikke sige, at deres Komedieskrivere gør dem Skade ved at lade dem skælde paa det, de selv skal blive i Fremtiden.

ROSENKRANDS.

I kan tro, der har været stor Staahej paa begge Sider, og Folket holder det ikke for Synd at ægge dem til Kiv. En Tidlang var der slet intet at fortjene ved et Stykke, naar ikke

Forfatteren og Skuespilleren fik deres Modstandere i Haarene deri.

Adressen i disse Ord er saa klar som vel mulig og behøver ingen Kommentar. Men der ligger heri ikke just nogen »purge«, som kunde beklikke Jonsons Anseelse. Man har troet at finde Shakespeares egentlige Gensvar til Jonson i »Troilus og Cressida«[1]), hvor Ajax saa skulde forestille Jonson. Men selv om dette ingenlunde er urimeligt i og for sig, saa mangler der dog alt for megen Sandsynlighed for, at dette Stykke er blevet til før Theaterstriden forlængst var bilagt.

Derimod er det ikke umuligt, at der i »Hamlet« eller andensteds kan have forekommet et kraftigere og mere direkte Svar til Jonson, som blot ikke er naaet os. Den ovenfor citerede Scene kende vi kun fra Folioudgaven[2]), og det er naturligt, at der i denne, som introduceredes til Læseverdenen af Jonson selv, var udeladt, hvad der maa have været personlig krænkende for denne. At Shakespeare paa en eller anden Maade har deltaget i Striden, synes der efter Citatet af »Hjemkomsten fra Parnassus« ikke at være ringeste Tvivl om. Og at det Selskab, til hvilket han hørte, tog Parti *mod* Jonson, fremgaar tydeligt af det Faktum, at det som yderligere Indlæg i Sagen opførte Dekker og Marstons stærkt polemiske og mod Jonson rettede »*Satiromastix*« eller, som det ogsaa hed, »*the Untrussing of the Humorous Poet*« ɔ: Jonson.

Hvorom alting er, »Blackfriars« lille Scene vandt ved disse Kampe et pludseligt Sensationsry, og dets smaa Skuespillere en efemer Berømmelse og vistnok ogsaa et Grundlag for kunstnerisk Duelighed, som bragte nogle af dem frelst ud over det farlige Vendepunkt i deres Liv, da de begyndte at faa Skæg paa Hagen.

---

1) F. G. Fleay: A Chronicle History of the English Drama II., p 189 f.
2) I de to Kvartudgaver af Hamlet findes den ikke.

Navnene paa nogle af de dygtigste af Kapeldrengene kender vi fra Jonsons Værker. Han nævner: Nat. Field, Sal. Pavy, Tho. Day, I. Underwood, Rob. Baxter, John Frost, Wil. Ostler og Tho. Marton.

Absolut den berømteste af disse var og blev *Nathaniel Field*, der ogsaa udviklede sig til en yndet Komedieforfatter. Men ogsaa flere af de andre Drenge blev som Voksne ansete Skuespillere.

---

## IV.

*Temsens Sydbred og dens Forlystelsessteder. Dyrekampe. Edw. Alleyn og Løverne. Færgemændene og deres Digter.*

Det er ovenfor fortalt, hvorledes Burbagerne, kede af deres Grund ved Finsbury Fields nord for London, rev »Theatret« ned og flyttede Tømmeret til *Banksiden*, hvor de byggede sig et nyt Theater tildels af det gamle Materiale.

Sydbredden af Temsfloden kaldtes — og kaldes da forresten endnu — for *the Bankside*. Bag den bebyggede Bred laa, ligesom nord for Cityen, store Fælleder, der benyttedes til alskens Sport, Skiveskydning (i *Newington Butts*), Dyrekampe (paa *Paris Gardens* Grund) o. s. fr. Her var livligt besøgte Udflugtssteder for Londons Borgere, store Kroer med alskens Forlystelser og to Cirkus eller Amfitheatre, et til Bjørne- og et til Tyrekamp.

I den bebyggede Del af Londons Sydside, det saakaldte *Southwark*, havde ogsaa allerede tidligt Skuespil været almindelige, og Klagerne over dem ligesaa.

Allerede saa tidligt som i 1547 beklagede Biskoppen af Winchester, Stephen Gardiner, sig over den Konkurrence, Skue-

spillerne paaførte ham. Man havde til Hensigt, skriver han i sin Klage, der indgik til *the Privy Council*, at afholde en højtidelig Dødsmesse for højsalig Kong Henrik VIII; men Skuespillerne i Southwark stod paa, at de ogsaa vilde holde »et højtideligt Skuespil for at prøve, hvem der vilde faa mest Tilløb,

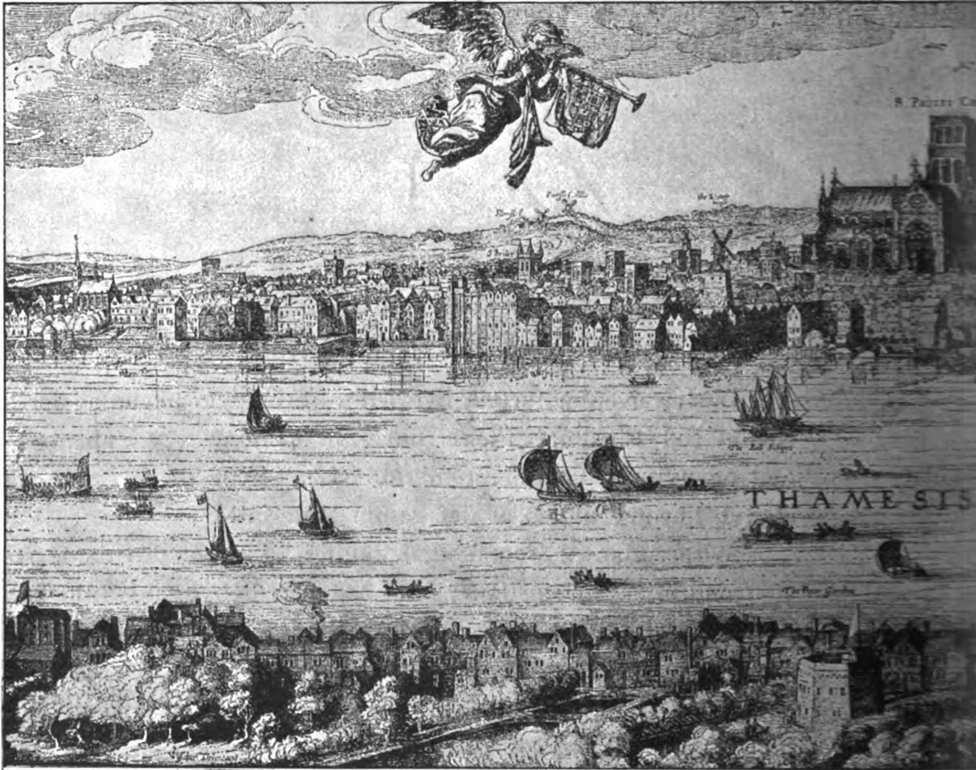


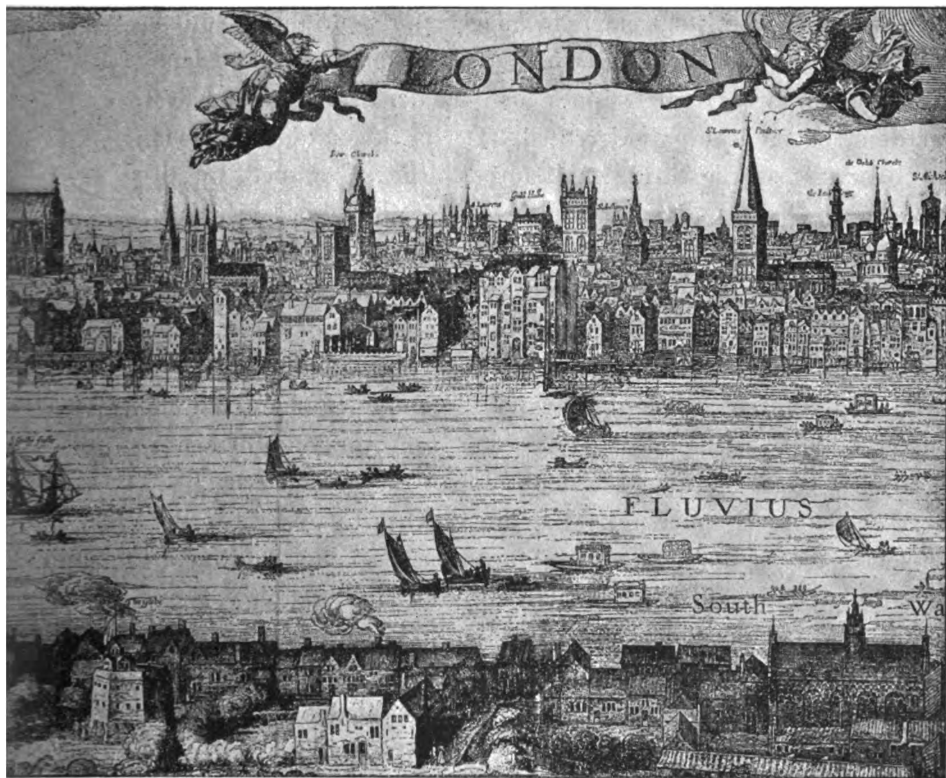

**Fig. 4. Parti af London med Theatrene »Svanen«, »E**

de i Leg eller jeg i Alvor,« og Biskoppen beder om at faa denne Bespotteligћed forhindret[1]).

Forholdene her syd for Floden udviklede sig ganske analogt med, hvad der var gaaet for sig paa Nordsiden.

[1]) Meddelt af *Ordish* efter »Cal. State Papers, Domestic« 5te Februar 1547.

Da Skuespillerne af Borgmester og Raad blev forviste fra Stadens Grund, var det saa at sige givet, hvor de, der valgte at drage mod Syd, maatte bygge deres Skuepladser. Tæt ved Flodbredden, der paa denne Tid blot var bebygget med en eller et Par Rækker Huse, laa de to tidligere omtalte »Rings«




og »Globen«. Fra Visscher's *View of London* 1616.

for Bjørne- og Tyrefægtninger, disse Folkeforlystelser, som den Gang var og længe vedblev at være en af Londonernes kæreste Adspredelser, og som i høj Grad prægede det offentlige Liv.

Man vil i Rejsebeskrivelser af Fremmede, som i denne Periode besøgte London, forgæves lede om Shakespeares Navn,

man vil ikke finde saameget som en Linje om noget af hans Skuespil; Bjørnekampene derimod synes at have gjort et dybt Indtryk paa de Rejsendes Sind, at dømme efter de talrige Skildringer, som de har efterladt af dem. En af den spanske Gesandt, Hertugen af Nájera's Mænd skriver saaledes fra et Ophold i London 1544: »Paa den anden Side af Byen har vi set syv Bjørne, nogle af dem meget store; de drives ind i et Circus, hvor de er afspærrede med et langt Tov, medens store og modige Hunde slippes løs paa dem som for at ædes af dem, og en Kamp finder Sted. Det er ingen daarlig Spas at overvære denne Strid. De store Bjørne slaas med tre til fire Hunde, og sommetider sejrer de første, sommetider de andre; Bjørnene er vilde og meget stærke og forsvare sig ikke blot med deres Tænder, men omfavner Hundene saa fast med deres Forben, at de, hvis de ikke blev hjulpne af deres Herrer, vilde blive kvalte. Paa samme Sted bliver en Pony hidset med en Abe paa Ryggen, og den forsvarer sig mod Hundene ved at sparke dem; Abens Skrig, naar den ser Hundene hænge i Pony'ens Ører og Hals, gør dette Optrin meget pudserligt[1]).«

At denne Spanier ikke har noget Ord til overs for det engelske Skuespil, er ikke saa forunderligt, i Betragtning af det tidlige Tidspunkt, i hvilket han skrev sin Beretning. Mere undrer det, at den tyske Rejsende, *Paul Hentzner* i 1598, hvor Skuespilkunst og Drama stod i fuldt Flor, kun har et Par Linjer at skrive om de egentlige Theatre, medens han ofrer Dyrekampene følgende interesserede Beskrivelse: » . . . Der er endnu et andet Sted, bygget i Form af et Theater, som bruges til Hidsning af Tyre og Bjørne. De bindes fast bagtil og angribes saa af hine store, engelske Hunde, som i Folkesproget kaldes »Dogger«, men ikke uden stor Fare for Hundene fra Tyrenes Horn og Bjørnenes Tænder; og det hænder undertiden, at de dræbes paa

[1]) Efter et spansk Manuskript i *British Museum* meddelt af I. P. Collier: Eng. dram. Poetry, III, p. 94.

Stedet; friske og mere vævre Hunde skaffes øjeblikkelig tilveje i Stedet for dem, som er saarede eller trætte. Ovenpaa denne Underholdning følger ofte Piskningen af en blindet Bjørn, hvilken udføres af fem til seks Mænd, der staar i en Kreds med Piskene og bruger dem paa den uden nogen Barmhjærtighed, da den ikke kan slippe fra dem, saasom den er bundet; den forsvarer sig dog dygtigt og kaster alle omkuld, som kommer indenfor dens Rækkevidde og ikke er raske nok til at komme ud af den igen, og slider Pisken ud af Hænderne paa dem og brækker dem . . . [1]).«

Disse usigeligt raa Skuespil var iøvrigt ikke blot en Forlystelse for Folket, men faldt i overordentlig Grad i de høje Herskabers Smag. I *Richard Bromes* Stykke *the Antipodes* (1638) forekommer en Scene, hvor en gammel Kone oplæser en Plakat fra en Bjørnekamp. En ung Pige advarer hende mod den Art Forlystelse, i det hun siger: »Lad mig bede Dig om noget. Sky den Slags dyrisk Tidsfordriv, det er Satans Værk.« Men den Gamle svarer: »Tag vare, Barn, paa hvad Du siger: *det er Kongens Morskab.*«

Og Dronningens var det ogsaa i sin Tid. Naar fremmede Fyrster gæstede det engelske Hof, var det Brug at lade dem se »de engelske Hunde« optræde[2]), ja der fandtes endog en særlig kgl. Embedsmand, hvem det paahvilede altid at sørge for, at der var tilstrækkelig Forsyning af Dyr, saa at Herskaberne med kort Varsel kunde faa sat en Forestilling paa Benene. Dette Embede som »Master of the Royal Games of Bears, Bulls and Dogs« var meget efterstræbt, bl. a. af den berømte Skuespiller *Edward Alleyn*, der ogsaa omsider opnaaede

---

[1]) Paul Hentzner: Itinerarium Germaniæ, Galliæ, Angliæ etc. Breslæ MDCXVII, p. 132.

[2]) En tysk Beretning om Hertugen af Würtembergs Besøg ved en saadan Bjørne-Tyre- og Hundekamp i 1592 underretter os om, at der den Gang fandtes ca. 120 kgl. Hunde. — Rye: England as seen by Foreigners, p. 45; cit. af Ordish, p. 209.

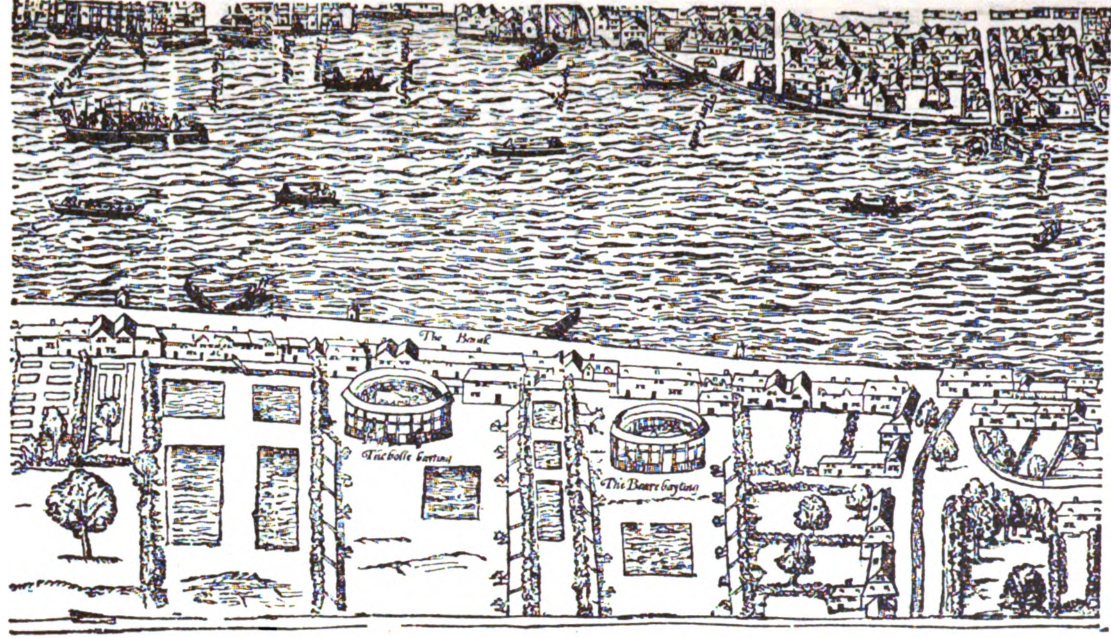



Fig. 5 Del af et Kort over London fra 1560. Paa Sydsiden af Floden ses de to Dyrecirkus.

at faa det og sikkert tjente en ikke ringe Del af sin store Formue ved disse Skuespil. Noget af det første *Jakob I* foretog sig efter sin Tronbestigelse var under *Alleyns* Ledelse at bivaane en Hunde- og Løvekamp i Tower. Beretningen om dette nærmest oprørende Skuespil findes i *John Stow's Annales of England* (1603)[1]; da denne Beretning er meget lidet kendt og giver et interessant Bidrag til Belysning af Tidens Smag, tør det maaske ikke regnes for ubetimeligt, trods dens Længde, her at meddele den: »Efter at hans kgl. Majestæt, som residerede paa Londons Tower, den 13. Marts havde besigtiget alle Kontorer, Varelagre og Mønten, hvor baade Kongen og Dronningen møntede Penge og gav til forskellige der tilstedeværende Personer, fik han at høre om Løverne og spurgte om, hvor de var og hvorledes de var kommen hid, fordi der i England ingen saadanne vilde Dyr var, hvortil der svaredes, at der ikke i nogen Beretning findes omtalt, at Løver fødtes her, hvorimod Abraham Ortelius og andre fremmede Skribenter paastaa, at der i England findes Dyr af lige saa stort Mod, nemlig Bulbideren *[the Mastiffe Dog]*.

»Hvorpaa Kongen beordrede *Edward Allen*, tidligere af Lord Admiralens Tjenere, nu Prinsens[2]) svorne Mand og Mester for Bjørne-Gaarden, til hemmeligt at hente tre af de vildeste Hunde i Gaarden; og da det var gjort, gik Kongen, Dronningen og Prinsen med fire eller fem Lorder til Løvetaarnet og beordrede, at den kraftigste Løve skulde skilles fra sin Fælle og at der skulde sættes ind i Løvens Hule én Hund alene, hvilken straks fløj i Synet paa Løven; men Løven rystede den straks af sig og snappede den rask i Halsen og slæbte Hunden op og ned af Trappen.

[1]) Den meddeles her efter Udgaven 1631, p. 835 f.

[2]) Prins Henry. Det Skuespillerselskab, for hvilket Alleyn og hans Svigerfader var Ledere, hed *the Lord Admiral's servants.* Ved Jakob I's Tronbestigelse fik det Navn af *the Prince's players*, ligesom Shakespeares Selskab blev *the King's* og et tredje Selskab, under Ledelse af Th. Heywood, *the Queen's*.

»Da Kongen nu mærkede, at Løven langt overgik Hunden i Styrke, men ikke i ædelt Hjærte *[sic]* og Mod, beordrede han, at nok en Hund skulde sættes ind i Hulen, hvilken viste sig at være lige saa hidsig og rask som sin Fælle, og tog fat i Løvens Ansigt, men Løven begyndte at behandle den paa samme Maade som den forrige, hvorpaa Kongen befalede, at den tredje Hund skulde sættes ind, før den anden Hund var ødelagt, hvilken tredje Hund var endnu mere vild og blodtørstig end nogen af de tidligere, og til Trods for baade Klør og Styrke tog den fat i Løvens Læbe, men Løven rev saa Hunden i Øjne, Hoved og Snude, saa den mistede sit Tag; og saa greb Løven Hunden i Halsen med sin Mund og slæbte den op og ned, som den gjorde med den forrige, men da den var træt, kunde den ikke bide saa dødeligt som paa den første.

»Medens nu den sidste Hund var saaledes i Kamp med Løven i det øverste Rum, sloges de to andre Hunde indbyrdes i det nederste Rum, hvorpaa Kongen beordrede, at Løven skulde drives ned, idet han tænkte, at Løven vilde have skilt dem ad; men da den saa, at den nødvendigvis maatte forbi dem, sprang den lige over dem begge to, og tværtimod Kongens Forventning flyede Løven ind i en indre Hule og vilde ikke paa nogen Maade taale Hundenes Nærværelse, skønt den sidste Hund forfulgte den ivrigt, men ikke kunde finde Vej ind til Løven.

»Man maa forstaa, at de to sidste Hunde, medens Løven holdt dem under sine Klør, bed Løven i Bugen, hvorover Løven brølede saa voldsomt, at Jorden rystede derved og Løven ved Siden af sprang og brølede, som om den vilde have undsat den.

»Løven har ikke nogen særlig og egen Maade at kæmpe paa, saaledes som Hunden, Bjørnen eller Tyren har, men kun et Slags gridsk Overrasken af sit Bytte *[a rauenous kind of surprising for prey]*.

»De to første Hunde døde efter faa Dages Forløb, men

den sidste Hund kom sig godt af alle sine Saar, og den unge Prins befalede sin Tjener *Ed. Allen* at bringe Hunden til ham til Sct. James, hvor Prinsen overdrog bemeldte Allen at holde den og sørge godt for den, idet han sagde, at den, som havde kæmpet mod Dyrenes Konge, aldrig senere skulde kæmpe mod nogen ringere Skabning.«

Dette stærke Hang mod de pirrende Dyrekampe — et Hang, som under lidt ændrede Former har holdt sig friskt hos den engelske Nation — drog Folkesværmen over paa Sydsiden af Temsen og gjorde de aabne Parker, den muntre Flodbred og de stadselige Kroer til yndede Udflugtsteder, navnlig i Sommertiden, hvor Terrænet desforuden oplivedes af lystige omvankende Musikanter, Linedansere og -danserinder, Dukketheatre, Clowner, der dansede Morrisdans, Narre, som sang deres komiske Viser, hvor der fremvistes sjældne udenlandske Dyr, store Kæmper, latterlige Dværge og mærkelige Maskiner, der kunde gaa af sig selv [1]).

---

[1]) Henry Farley beklager sig i 1621 over den ringe Sans for fromme Foretagender og Lysten til al Slags verdsligt Gøgl i følgende malende Ord:

To see a strange out-landish Fowle
A quaint Baboon, an Ape, an Owle,
A dancing Beare, a Gyants bone,
A foolish Injin move alone,
A Morris-dance, a Puppit play,
Mad Tom to sing a Roundelay,
A woman dancing on a Rope,
Bull-baiting also at the Hope;
A Rimers Jests, a Juglers Cheats,
A Tumbler shewing cunning feats,
Or Players acting on the Stage,
There goes the bounty of our Age;
But unto any pious motion
There's little coine, and less devotion.

Ogsaa Shakespeare bevidner denne Tidens Smag for alle monstruøse Kuriositeter. I »Stormen« lader han *Trinculo* sige om *Caliban*, da han første Gang møder denne mærkelige Skabning: »Hvad er dette for noget? et Menneske eller en Fisk? død eller levende? Det er en Fisk; han lugter som en Fisk

Og bag disse Forlystelsespladser — der, hvor nu et af Londons usleste Fattigkvarterer, Lambeth, rejser sine skumle og skidne Husrækker — der strakte sig den Gang smilende, saftiggrønne Enge, hvor Kvæget græssede og Lærken sang. Her var det godt for alle, der regnede sig som hørende til »*old merry England*«, at holde sin Hviledag, og lejret i Græsset om den medbragte Madkurv med den kraftige Kost og det stærke Øl kunde man overveje, hvilke Kunststykker man efter Maaltidet skulde unde sin Søgning: om Bjørnekampen eller Linedanserne, Fægtemestrene eller mulig Komedianterne.

Over til Sydsiden kom man mest med Færgebaad. Kun én Bro førte over Temsen inden for Stadens Omraade, den gamle *London Bridge*, tæt overbygget med Huse og Taarne, fuld af Kramboder og Handlende. Men langs begge Flodbredder laa talrige Landingspladser, *stairs*, og mellem disse roedes eller vrikkedes man af Færgemændene, *the watermen*, et uhyre talrigt og ret betydningsfuldt Laug af gamle, veltjente Søulke, der i Fredstid søgte deres Erhverv paa Floden, medens de, naar Krigen kom, og de ellers ikke var Invalider, maatte slippe Aaren og atter drage ud til Orlogs for at kæmpe for Gammelenglands Hæder.

Færgemændene var sig deres ansvarsfulde og vigtige Hverv vel bevidst og tog sig det rigeligt betalt[1]), men de var populære og deres travle Færden paa Floden er et karakteristisk Træk i Londons daværende Fysiognomi og interesserer os,

en rigtig gammel Fiskelugt! en Slags Stokfisk og det ikke af de friskeste. En underlig Fisk! Hvis jeg nu var i England, som jeg engang har været, og jeg bare havde den Fisk malet, saa var der ikke en Søndagsdriver, uden han vilde give et Stykke Sølvpenge; der kunde dette Misfoster gøre mig til en holden Mand; der kan ethvert underligt Dyr gøre En til en holden Mand. Naar de ikke vil give en Døjt for at hjælpe en lam Tigger, saa giver de ti for at se en død Indianer.« »Stormen«, $II_2$.

[1]) Jeg finder i Skuespilleren *Edw. Alleyns* meget nøjagtige Regnskaber flere Gange Summen 1 Shilling opført for Færgefart, undertiden dog kun 4 d., for smaa Farter var Taksten 3 d.

fordi den staar i tæt Forbindelse med Theaterforholdene. En Færgemand, *Jacob Meade,* træffer vi flere Gange i Theaterhistorien som Skuespilentreprenør sammen eller i Strid med de store Managers *Philip Henslowe* og *Edward Alleyn,* en anden, den bekendte *John Taylor*[1]), »Vanddigteren«, som han kaldte sig, var Ven med Skuespillerne og Theaterforfatterne, spiste og drak med dem i »Kardinalshatten« og andre Værtshuse, ja optraadte endog selv baade paa Skuepladsen og som Forfatter. Mangen Gang har sikkert Shakespeare siddet i hans og hans Kammeraters Færgebaade og lyttet til de sejge Sømandsender, som der spandtes, og naar man har undret sig over den store Digters Sagkyndighed i Sømandskab, skønt han ikke vides nogensinde at have faret til Søs, vilde man maaske have kunnet finde Kilden til hans Viden i Omgangen med Temsens helbefarne Færgefolk.

Samme *John Taylor* var en højst snurrig og for Tiden karakteristisk Person, oprindelig Marinesoldat, senere Invalid, Færgemand og Digter. Han leverede Bryllups- og Begravelsessange paa Bestilling, skrev Pamphleter over samtidige Personer og Forhold, afholdt Rimturneringer i Theatrene og foretog sig de mest ekscentriske »Vædderejser«[2]), som han senere beskrev i humoristiske Piecer. Han optraadte ogsaa undertiden som Talsmand for sine Kaldsfæller, Færgemændene, og ved en enkelt Lejlighed kaster han et Lys over Færgefartens Forhold

---

[1]) Ikke, som det undertiden sker, at forveksle med Skuespilleren *Joseph Taylor.*

[2]) Af disse »Vædderejser«, som heller ikke helt er gaaede af Mode i England nu, bestod en i at gaa til Fods fra London til Edinburgh uden en Penny i Lommen, samt uden at »tigge, laane eller bede om Mad, Drikke eller Logi.« En anden end mere ekscentrisk Tur var den, han sammen med en Vintapper foretog fra London til Queensborough. De skulde ro i en Karduspapirsbaad og med Aarer lavede af to Stokfisk, der var bundne til Stokke. Inden de havde roet tre Fjerdingvej, gik dog Baaden i Stykker og de to Rejsende slap kun med Nød og næppe fra Vovestykket. — John Taylor har ialt efterladt sig 63 Skrifter, der er af megen Interesse for Forskere af Datidens Liv og som alle vidner om hans gode Humør, men ikke meget fine Sind. Han døde 1653 og var født 1580.

til Theatrene, som ikke er uden Interesse. Det var paa et Tidspunkt — Aar 1613 — da Skuespillerne atter begyndte at flytte ind i selve Staden og navnlig forlod »Banksiden« syd for Temsen; Færgefolkene mærkede en betydelig Nedgang i deres Indtægter og Taylor skrev da en Klage over Skuespillerne til Kongen for at forhindre dem i at holde Theater i London paa den nordre Side af Temsen. Han skriver i sin Ansøgning bl. a.: ». . . Siden efter begyndte Skuespillerne at spille paa *Banksiden* og holdt for største Parten op at spille i London og Middlesex [det var i den Periode vi netop staa i Begreb med at beskrive]. Da blev der et saa stort Tilløb af Folk derhen til Vands, at det lille Antal Færgefolk, som var blevet hjemme[1]), ikke var i Stand til at befordre dem, paa Grund af Hoffet, Retsterminerne, Skuespillerne og andre Beskæftigelser. Saa at vi nødtes og opmuntredes til, i det Haab at denne gyldne Strøm vilde vare evigt, at antage og underholde Folk og Drenge, hvilke Drenge nu er voksne Mænd, samt Vogtere til vore Huse; saaledes at Antallet af Færgefolk og dem, som leve og underholdes af dem og ved det blotte Aarearbejde mellem Windsor og Gravesend Bro, ikke kan være mindre end *fyrretyve tusend* [dette turde vel være en betydelig Overdrivelse af T.], af hvilke den største Halvpart har haft sin Aarsag i Skuespillernes Spil paa *Banksiden*; for jeg har kendt tre Selskaber, foruden Bjørnekampen, som paa en Gang har været der, nemlig *Globen, Rosen* og *Svanen.*«

»Og nu har det behaget Gud i denne Fredens Tid [ɔ: fra 1604 til 1613], at der ingen Beskæftigelse er paa Havet, som der har plejet at være, saa at alle disse Masser af Mænd bliver hjemme; og Skuespillerne har alle (undtagen Kongens Mænd) forladt deres sædvanlige Opholdssted paa *Banksiden* og spiller i Middlesex, langt borte fra Temsen; saa at de hver Dag i

---

[1]) Resten var nemlig den Gang med den spanske Krig.

Ugen trækker tre eller fire tusend Mennesker til sig, som før plejede at give deres Penge ud til Færgefart.«

»Hs. Majestæts Skuespillere have indgivet et Andragende mod os, i hvilket de sagde, at vor Klage var urimelig, og at vi lige saa godt kunde flytte Børsen, Gangene i Pauls eller Moorfields til Banksiden til vor Fordel, som at stille Grænser for dem[1]).«

---

## V.

*Theatrene paa Sydsiden. Henslowe og Alleyn og deres Theatre, »Newington Butts« og »Rosen«. Konkurrence og Samarbejde med Burbages Selskab. Det første »Globetheater« og dets Repertoire.*

Ganske naturligt, ja næsten naturnødvendigt, blev saaledes de aabne Sportspladser syd for Temsen det andet Tilflugtsted for Skuespillerne, den Gang Lord Mayoren fordrev dem fra selve Stadens Grund.

Vi ved om de første Aars Theaterforhold efter Udvisningen fra Southwark, der ogsaa hørte under Lord Mayorens Gebet, egentlig absolut intet. Om der umiddelbart efter »*Theatrets*« og »*Tæppets*« Oprettelse ogsaa blev bygget et fast Skuespilhus paa Sydsiden er ubekendt, men efter de to nordlige Theatres gode Trivsel er det sandsynligt, at man ogsaa har forsøgt Lykken her og det antages almindeligt, at *Newington Butts* har været Stedet for dette tredje londonske Theater.

Vort Hovedkendskab til Theaterforholdene paa Sydsiden stammer fra den saakaldte »*Henslowes Dagbog*«, en Regnskabsbog, som Theaterentreprenøren *Philip Henslowe* førte i Aarene 1592 til 1609, og hvis Manuskript for ca. 100 Aar siden fandtes

---

[1]) John Taylor: Works, edit. 1633, p. 171; cit. af Malone: Hist. Acc., p. 164 n. 7.

i det af Henslowes Svigersøn Edw. Alleyn stiftede Dulwich Collegium af den udmærkede Shakespearearkæolog *Edmund Malone*[1]).

Henslowe var ligesom sin Kollega James Burbage, »Theatrets« Bygmester, oprindelig Haandværksmand, Farver af Profession. Derimod vides det ikke, at han nogensinde personlig har øvet Skuespilkunsten; end mindre sandsynligt er det, at han har været Theaterforfatter, thi hans Regnskaber og Breve bærer Vidnesbyrd om den uhjælpeligste Ukyndighed i den højere Skrivekunst, og hans Stavemaade er, selv for den Tid, rent ud forvirrende i sin barokke Uregelmæssighed[2]). Var han saaledes ingen literær Mand, var han des mere praktisk. Han synes, efter Regnskabsbogen at dømme[3]), i Tidsrummet 1577—1578, at have givet sig af med Skovhugst og Trælasthandel. Om han allerede paa dette Tidspunkt havde begyndt sine Theaterforetagender, er ikke godt at sige. Først med Aaret 1592 begynder hans Theaterregnskaber, men inden den Tid er der Indførsler, som viser, at han laante paa Pant, en Trafik han iøvrigt flittig fortsatte sit hele Liv og hvorved han erhvervede sig en betydelig Magt over de Skuespillere, der stod i hans Tjeneste.

Paa den 22de Oktober 1592 finder vi indført i Henslowes Dagbog, at »*Edward Alleyn* blev viet til Jone Woodward.« Skønt det er højst rimeligt, at Henslowe den Gang allerede i nogle

---

[1]) Malone aftrykte Dele af Dagbogen i et Appendix til sin *Hist. Account of the Rise and Progress of the English Stage, Basil* MDCCC. — Senere (1845) er Manuskriptet i sin Helhed udgivet af I. P. Collier for the Shakespeare Society.

[2]) Han staver eksempelvis: *Troyeless and creasseday* for »Troilus og Cressida«, *titus and ondronicous* for »Titus Andronicus«, *the venesyon comodey* for »the Venetian Comedy«, *Docter Fostose* for »Doctor Faustus«, *sesor and pompie* for »Cæsar and Pompey«, o. s. v. — Se Hensl. Diary, edit. Collier pp. 149, 33, 41, 42 og 44.

[3]) Collier betvivler, at denne Del af Dagbogen er Henslowes egen, men det er senere bragt uden for al Tvivl af G. F. Warner: Catalogue of MSS. and Muniments of Alleyn's College of God's Gift at Dulwich, 1881, p. 157.

Aar havde været interesseret i Theaterforretnin
denne lille Notits dog et Vendepunkt i hans drama
Jone Woodward var hans Stifdatter, og hendes
af Tidens allerbetydeligste Skuespillere og tillige
tigste Theaterforretningsmand, som hele denne l
opvise. Det nære Familieforhold til den yndec
har sikkert fæstnet den Plan hos Henslowe at
nyt Theater, baseret paa Svigersønnens kunstner
sielle Dygtighed, og denne Plan kom til Udførels
1592, da *Rose-Theatret* byggedes paa en Grund b
Tyrefægtningshusene paa »Banksiden« og nær v
benyttede Paris Garden's Landingsplads ved Ter

Af det meget udførlige Regnskab, som Hens
over sine Udgifter til det ny Theater, fremgaar d
ligesom de tidligere eksisterende Theatre væsentli
af Træ, at det havde drejede Balustrer til at s
Gallerierne[1]), samt at det havde Straa- eller Rør

London havde nu altsaa — omkring 1583
Theatre: to paa Nordsiden, »Theatret« og »Tæ
Sydsiden, »Newington Butts« og »Rosen«, men all
Stadens egentlige Territorium. Mærkelig parallel
holdene udviklet sig paa begge Sider af Tems
ganske illiterære Haandværksmestre, en Snedker
bygger eller sætter Penge i hver to Theatre og sk

---

1) Theatret ses tydeligt paa *Nordens* Kort over London fra 15
atret netop byggedes 1592, fremgaar ikke med absolut Si
bogen«, idet Regnskabet ikke nævner Skuespilhusets Navn,
det som *my play howsse* og heller ikke nævner, om det er Rep
bygning, det drejer sig om. Men al Sandsynlighed taler fo
ny Rose Theater, som her omtales. Man sammenligne det
et senere fra 1595, som er en Reparation. — Se Henslowe's
og p. 4.

2) Saaledes som vi ogsaa ser det i det noget senere *Swan-Theater* p
af dets Indre, som Dr. Gaedertz har fremdraget. — Gaedertz:
altenglischen Bühne, etc.

3) I Regnskabet findes adskillige *items* for Tagtækkeren og ha

tægter ved at brandskatte de Skuespillerselskaber, til hvem de udlejede deres Scener.

Thi Forholdet var ikke saaledes, at hvert Selskab havde sin bestemte Skueplads, som det ikke forlod. Vi ser tværtimod af Henslowes Dagbog, hvorledes snart en snart en anden Trup optræder paa hans Theater og hvorledes han tager noget forskellige Afgifter af dem. Burbages Skuespillere spiller hos Henslowe, og det omvendte har vel ogsaa været Tilfældet, skønt ingen Beviser derfor foreligger.

Det Selskab, der dog især var knyttet til Henslowes Foretagende, var »*Lord Admiralens Mænd*«, en Trup, for hvilken Svigersønnen Edw. Alleyn blev den kunstneriske Leder og den ubestridt første Skuespiller. Vi tager næppe fejl i at antage, at »Lord Admiralens Mænd« i de faste Theatres tidligste Periode stod som det første Selskab i London. For det skrev først og fremmest Tidens ypperste dramatiske Forfatter, inden Shakespeare var brudt igennem, *Christopher Marlowe*, der vel ogsaa som Skuespiller var knyttet til det, og Alleyn tolkede til Folks Beundring hans vilde mægtige Skikkelser, en *Tamburlain*, en *Barrabas*, (»Jøden fra Malta«), en *Dr. Faustus*. Ogsaa saa ansete Dramatikere som *Thomas Lodge* og *Thomas Dekker* leverede Repertoire til samme Trup.

*Shakespeares* stigende Berømmelse som Forfatter og *Richard Burbage's* som Skuespiller bragte dog snart Vægtskaalen til at synke til Fordel for »Lord Kammerherrens Tjenere«, hvem disse to Stormænd hele deres Kunstnerliv viede deres Arbejde. »Admiralens Mænd« vedblev dog længe at holde sig oppe som Numer to blandt Trupperne.

Et Afsnit i Henslowes Dagbog viser os »Lord Kammerherrens« og »Lord Admiralens Mænd« spillende sammen i broderlig Forening paa *Newington Butts*. Den gamle Theatermanager noterer denne theaterhistoriske Begivenhed med følgende Ord: »I Guds Navn Amen, begyndende paa Newington,

my Lord Admiralens og my Lord Chamberlains Mænd, som følger. 1594« [1]). Herefter optegner han — som sædvanligt — hvad han har modtaget som sin Part for hver Forestillingsdag og for hvert Stykke. Vi ser, at han hæver meget lidt, langt mindre end han plejer at faa — det varierer mellem 17 og 4 sh., medens han ellers hyppigt hæver flere Pund — og dette er maaske Grunden til, at Kompagniskabet varede saa kort, kun ti Dage, fra den 3die til den 13de Juni. Muligvis ere Parterne blevne for smaa for den pengekære Henslowe ved Sammensmeltningen af saa mange fremragende Folk, mulig er der kommet til et ligefremt Brud. Vist er det i alt Fald, at vi ingensinde senere høre om et Samarbejde mellem de to Selskaber, ja Shakespeares Navn findes end ikke nævnt nogensteds hverken i Henslowes eller i Alleyns efterladte Papirer [2]).

Konkurrencen mellem de to ledende Selskaber skærpedes til det yderste, da »Lord Kammerherrens Mænd« definitivt forlod Shoreditchkvarteret og slog sig ned paa Banksiden.

Vi har set, hvorledes *Richard Burbage* og hans Kammerater, deriblandt ganske sikkert ogsaa *Shakespeare*, en skønne Dag i Aaret 1598 [3]) rev deres gamle »Theater« ned og flyttede Tømmeret over til Banksiden. Her, i umiddelbar Nærhed af

---

[1]) Jeg lægger tilfældig Mærke til, at Hr. *Sidney Lee* i sin nye, store og fortrinlige Shakespeare Biografi *(a Life of William Shakespeare, illustr. libr. ed.*, 1899, p. 35) lader dette Sammenspil foregaa i 1592 og paa Rosetheatret, samt lader det vare i »nogle Maaneder«, hvorhos han paa samme Side sammenblander et Par andre theaterhistoriske Data. Hr. Lee's Bog er ellers bekendt for sin solide Nøjagtighed — og ikke at sammenligne med de talrige æsthetiske Shakespearebøger, hvor de sceniske Forhold næsten altid ere forsømte —; jeg noterer heller ikke dette for at korrigere den højtansete engelske Forfatter, men kun som en Art preventiv Undskyldning for egne mulige Fejltagelser. Hvor selv de kyndigste kan fare vild, vil man forstaa, at Terrainet er vanskeligt og lidet befærdet.

[2]) I de af J. P. Collier udgivne *Alleyn Papers* og *Memoirs of Alleyn* vil man ganske vist finde Shakespeare nævnet nogle Steder; men disse Steder er kun nogle af Udgivernes hyppige, altfor sent afslørede Falsknerier.

[3]) Ikke i 1593, som det angives af Collier.

»Rosen« og »Bjørnegaarden« fik de deres Bygmester, Tømreren Peter Street til at opføre sig et nyt Skuespilhus, som de smykkede med et prægtigt Skilt — malet efter Tidens Skik paa Ydervæggen — der forestillede Atlas[1]) bærende paa Jordkloden og underneden hvilket der stod at læse: *Totus mundus agit histrionem*. Det ny Theater blev vistnok færdigt samme Aar, som det paabegyndtes eller i alt Fald 1599 og kaldtes efter sit Skilt »Jordkloden«, *the Globe.*

Der findes adskillige Afbildninger af Globetheatret — blandt andet det her givne fra Visschers »View of London« (Fig. 4) — og man forestiller sig gerne, at det Theater, hvis ydre, ottekantede Skikkelse er ret bekendt, er det samme, til hvilket Shakespeare var knyttet, hvorfor han skrev sine bedste Stykker, hvor han spillede Komedie og hvor han tjente sine Penge.

Det er det imidlertid ikke. Af det Shakespeareske »Globe« findes intet Billede og vi er egentlig ret uvidende om dets Udseende. I 1613, kort efter at Shakespeare havde trukket sig tilbage, nedbrændte nemlig det af Rich. Burbage byggede Skuespilhus og et nyt, mere tidssvarende, rejste sig paa dets Grund, og det er dette, som forestilles paa de kendte Billeder.

Det oprindelige »Globe« byggedes, som alt berørt, af Materialet til det nedrevne »Theater« Det var sikkert ligesom dette rundt af Form. Herom vidner Shakespeares Ord i Prologen til et af de første Stykker, som blev opført paa det, »Henrik den 5te« nemlig, hvor det hedder:

»Kan en Hanekampplads rumme
det store Frankrigs Sletter? kan vi stuve
i dette O af Træ de Hjelme blot,
der skrækked Luften hist ved Azincourt?«

---

1) I Tidens Literatur og iøvrigt ogsaa i moderne Shakespeareskrifter lader man gerne *Herkules* overtage det byrdefulde Hverv, som dog ellers med Rette tilkommer Atlas. Se saaledes *Hamlet* II, (»Herkules og hans Byrde ovenikøbet« om »Globe«), Malones Account, p. 69 og Collier E. D. P. III 113.

Det kan ganske vist nok være muligt, at kun det indvendige af Huset har været rundt, medens Ydersiden var polygon, men intet Bevis herfor foreligger, og Sandsynligheden taler for den runde Form[1]).

At det første »Globe« var af Træ, se vi ikke blot af denne Prolog, men ogsaa af den tidligere berørte Flytningshistorie og andre Vidnesbyrd. Taget var af Rør eller Straa, og det hele Hus vist hverken særlig stort eller særlig pragtfuldt. Det var andre Egenskaber end den ydre Stadselighed, der skulde gøre »Globe« til det, det blev i denne korte Periode inden dets Brand: til Værkstedet for den engelske Literaturs dyreste Kronjuveler.

I disse Aar fra 1599 til 1613 fremstilledes Mesterværk efter Mesterværk paa dets simple Trætribune, »paa disse ringe Brædder«, som Digteren selv kalder sin Scene[2]). Allerede »Henrik den 5te« slog det ny Theaters Succes fast. Dette Stykke hørte visselig ikke til Mesterværkerne, men det handlede om Englændernes populæreste Nationalhelt og det fremstillede som patriotisk *clou*, der ikke kunde forfejle sin Virkning og heller ikke gjorde det, Englændernes Sejr over Franskmændene ved Azincourt. Altfor beskeden siger Shakespeare om Udførelsen:

> Saa flyver da vor Skueplads til Slaget,
> hvor, ak desværre: vi kun drive Gæk
> med Navnet Azincourt, — med fire, fem
> halvrustne, stumpe Klinger, uden Orden
> i Narrekamp.

---

1) En Ytring i Heywood's Apology for Actors (Shakesp. Soc. Reprint, Lond. 1841, p. 37) synes ogsaa at tale for den gamle Globes runde Form. Han taler om de romerske Cirkus og mener dem forskellige i Form fra Theatre og Amfitheatre, idet deres Bygning (frame) var »*globe*-like and merely *round*«. — Heywood's Apology udkom, medens det gamle »Globe« endnu stod, nemlig i 1612.

2) Henrik den 5te, Prolog.

Selv om Fremstillingen paa Scenen altid maatte blive vidt fjærnet fra Virkelighedens maleriske Pragt — hvad dette Stykkes Prologer iøvrigt helt igennem indprænter — saa har man sikkert ikke forsømt at give et saa glimrende Fægteoptrin som muligt i en Tid, hvor Fægtningen paa Scenen var saa almindelig og saa yndet.

Dette Stykke gjorde i hvert Fald en eksempelløs Lykke og fulgtes af andre, der fortjente det bedre. Først en Række saa herlige Lystspil som »Stort Besvær for ingenting«, hvor den berømte Komiker *William Kempe* henrykte Publikum som den sindrige Retsbetjent *Slaaenbær*, »De lystige Koner i Windsor«, vistnok med *John Heminge* som den paa Dronning Elisabeths Befaling genopstandne Sir John Falstaff, »Som man behager« og »Helligtrekongers Aften«, hvor *Malvolio*, som en Parodi paa de indbildske og sure Puritanere, blev særlig populær.

Derefter saadanne Storværker som »Julius Cæsar« (1600 ell. 1601), »Hamlet« (1601 ell. 1602), »Othello« (1604), »Kong Lear« (1605), »Macbeth» (1606), »Timon af Athen« (1606) »Antonius og Cleopatra« (1607), »Coriolan« (1608), »Cymbeline« (1609), »Vinteræventyr« (1610), »Stormen« (1610)[1], alle fremførte med *Richard Burbage* i Hovedrollerne. I samme Periode *Ben Jonsons* »Sejanus« (1603). »Volpone« (1605), »Alkymisten« (1610) og »Catilinas Sammensværgelse« (1611) samt Beaumont og Fletchers »Philaster«.

---

1) Opførelsesaaret for en Del af Stykkerne er og kan kun være tilnærmelsesvis angivet. Jeg følger her væsentlig F. G. Fleay (Chronicle of the Engl. Drama). De sidste Stykker — efter 1608 — har mulig ogsaa været opførte paa »Blackfriars«.

## VI.

*»Fortune-Theatrets« Bygning. Dets Beliggenhed og Indretning. Vanskeligheder og truende Farer fra Øvrighederne. »Svanen«.*

At et Theater med saadanne Kort paa Haanden, som »*Globe*« havde, maatte tilvende sig al Interesse hos Publikum, forstaar sig af sig selv. *Henslowe* og *Alleyn* synes da ogsaa straks at have fattet, at en Konkurrence med Burbages udmærkede Selskab ikke var til at tænke paa.

De gav dog ikke derfor fortabt og behøvede det heller ikke. De var delvise Ejere af »Bjørnegaarden«, den flere Gange omtalte Cirkus for Bjørnekampe, og tjente store Penge derved. Senere hen erhvervede de ogsaa, som alt berørt, efter flere forgæves Anstrængelser det længselsfuldt attraaede Patent som *Masters of the Royal Games*, et Embede, der bragte dem meget store Fordele. De var, kort sagt, meget velhavende Mænd.

Da de saa, at »*Rosetheatrets*« Stjærne uundgaaeligt maatte dale paa Grund af det ny opdukkede »Globes« store Nærhed, tog de ikke i Betænkning at overlade det til dets Skæbne og at bygge et nyt Theater i et nyt Kvarter, hvortil *Alleyn* drog med sin Trup, »Lord Admiralens Tjenere« [1]), medens »Rosen« lejedes ud til mindre betydelige Selskaber.

Allerede tidligere havde en ret underordnet Trup, der bar Navn af »Lord Sussex's Mænd« spillet her; nu lejede Henslowe det ud til »Jarlen af Worcesters Skuespillere«, der senere, 1603, blev til »Dronningens [ɔ: Anna af Danmarks] Mænd«. Dette Selskab synes dog ikke at have gjort gode Forretninger her, og efter 1603 høre vi meget lidt til Rosetheatret. Det synes da at være sunket ned til lavere Forestillinger,

---

1) De kaldtes ogsaa »Jarlen af Nottinghams Mænd« og stod under Lord Charles Howards Protektorat, indtil de ved Kong Jakobs Tronbestigelse, 1603, fik Navnet »*the Prince's [Henry's] servants*«.

Dukkekomedier og Vaabenøvelser. Paa Visschers Kort over London fra 1616 finder vi ikke noget Spor af dette Theater. Det skulde altsaa paa dette Tidspunkt synes at være nedrevet. Gadenavnet *Rose Alley*[1]) staar endnu som et Minde om Henslowes gamle Skuespilhus.

Allerede Aaret efter at »Globe« var opført, den 8de Januar 1600, sluttede Henslowe og Alleyn Kontrakt med Peter Street, der havde bygget for Burbage, om Opførelsen af et nyt, stort og flot Theater paa en Grund, som de to Managers havde erhvervet i Saint Giles Sogn nær ved Golden Lane og udenfor Cripplegate. De flyttede altsaa langt bort fra Burbage og hans farlige Konkurrence, op i Nordkanten af Byen, men, skønt udenfor Porten og saaledes i Ly for Borgmesterens og Raadets Efterstræbelser, dog i et meget tæt befærdet og befolket Kvarter.

Som vi lærer af Byggekontrakten[2]), skulde dette ny Skuespilhus blive noget hidtil ukendt i Skikkelse, Størrelse og Soliditet. Det fik i Modsætning til de tidligere Theatre, der kun var af Træ, et Fundament af Murværk, som skulde naa en Fod op over Jorden; dets Form blev firkantet, medens de tidligere Theatre var runde; dets Dimensioner var efter Tidens Forhold ret anselige, idet det blev 80 Fod paa hver Led udvendig og 55 Fod indvendig. Det blev indrettet med tre Etager, den underste 12 Fod høj, den mellemste 11 og den øverste 9. Etagerne var alle 12 Fod i Dybden foruden et Fremspring i hver af de øverste Gallerier af 12 Tommer. Der indrettedes fire Afdelinger til »Gentlemen rooms« — de fineste Pladser, et tilstrækkeligt Antal »Twopenny rooms« til Middelklassen og Siddepladser overalt i Gallerierne. Trapper, Gange og Skillerum skulde være, som Peter Street havde indrettet dem i »Globe«, det nybyggede Skuespilhus paa Banksiden, af

---

[1]) T. F. Ordish; Earl. Lond. Theatres, p. 200.

[2]) Den er i sin Helhed offentliggjort i Halliwell-Phillipps Outlines, 3d. edit. p. 524 ff.

hvilken Oplysning vi imidlertid ikke bliver klogere paa det shakespeare'ske Theaters Indretning. Overhovedet lærer vi af denne Kontrakt *ikke,* saaledes som Halliwell-Phillipps og andre mener, hvordan »Globe« saa ud, idet vi tværtimod kun faar Oplysning om alt, hvori Henslowes nye Theater skulde være *forskelligt* fra dette.

Scenen skulde være 43 Fod bred og i Længde strække sig ud til Midten af Parterret *(the yard)*[1]) og afgrænses for neden af stærke, nye Egeplanker. Over den anbragtes et Tag eller Dække, beklædt ligesom Taget over Gallerierne og Paaklædningshuset med Teglsten og forsynet med Blyvandrender, der indrettedes saaledes, at Vandet løb bagud og ikke ned paa Scenen eller Tilskuerne. I alle andre Henseender skulde Scenen være indrettet som »Globes« Scene med passende Vinduer og Glasruder i Paaklædningshuset. Der tales derimod ikke om Vinduer i Tilskuerrummet, som vel heller ingen har haft, da Gallerierne var aabne ind mod Gaarden eller Parterret.

»Og bemeldte Hus«, fortsætter Kontrakten, »og andre Ting før omtalte, som skal gøres og udføres, skal i alle andre Henseender, Indretninger, Maader og Ting udføres, fuldendes og leveres overensstemmende med den Maade og Vis, paa hvilken nævnte Hus, kaldet »Globe«, er udført; undtagen blot, at alle de vigtigste Hovedpiller i nævnte Bygning og Scenen fortil skal være firkantede og tømrede i Pilasterstil, med udskaarne Skikkelser, kaldet Satyrer, som skal anbringes paa paa Toppen af hver af nævnte Piller; og undtagen ogsaa, at bemeldte Peter Street ikke skal være forpligtet til nogen Art

¹) I Kontrakten staar omvendt, men Meningen er aabenbart saaledes som ovenfor, idet Bredde ogsaa andensteds i Kontrakten bruges for, hvad vi vilde kalde Dybde. Ved Længden forstaar jeg her Afstanden fra Paaklædningshuset til Enden af Tribunen.

af Maling i eller udenpaa nævnte Bygning *(frame)*[1], Hus eller Scene eller nogen Del deraf etc«.

Det paalagdes Street, at Dimensionerne af Tømmeret skulde være større og sværere end det, han havde brugt til »Globe«, og han fik i Betaling for Bygningen 440 Pund.

Den hele Sum for den fuldstændige Opførelse med Udsmykning og Maling blev imidlertid 520 Pund, som det fremgaar af en Optegnelse i en af Edw. Alleyns Lommebøger, hvor der staar:

| | |
|---|---|
| »Hvad »The Fortune« kostede mig, Nov. 1599 [1600]. | |
| »Først i Lejeafgift [for Grunden] til Brew[2] . | 240 |
| »Saa for Bygning af Skuespilhuset . . . . . . | 520 |
| »For andre private Bygninger af mine egne | 120 |
| | £ 880« |

Foran Façaden af Theatret opstilledes en malet Statue af Lykkens Gudinde og Huset kaldtes efter hende »*Fortuna*« *(the Fortune)*[3].

Den ny Scene blev sandsynligvis allerede taget i Brug i Begyndelsen af det kommende Aar (1601). I August Maaned

1) Den udvendige Bygning til Tilskuergallerierne kaldes i Kontrakten *frame*, medens Paaklædningshuset er *the howse* og Scenetribunen er *the stadge*.

2) Patrick Brew, en Guldsmed i Lombard Street. Iblandt *the Alleyn Papers* findes adskillige Breve til og fra ham. At J. P. Collier i Engl. Dram. Poetry III. 119 kalder ham Drew og ikke her synes at vide, hvem han er, er saa meget besynderligere, som det er Collier selv, der har fremdraget og offentliggjort Brevene i *Alleyn Papers*.

3) I Thomas Heywood's »*The English Traveller*« (IV 6) staar:

» . . . Jeg vil hellere staa her,
»Som en Statue for Fronten af Jert Hus
»Til evig Tid; som Billedet af Fru Fortuna
»Foran Fortuna-Skuespilhuset«.

Det er dog muligt, at dette refererer sig til det i 1623 ombyggede »Fortuna«, og at det første har nøjedes med et malet Skilt som »Globen«. *The English Traveller* udkom 1633, men dets Opførelsestid er ubekendt.

ser vi det i alt Fald i fuld Gang, idet Henslowe paa dette Tidspunkt maa betale 3 Pund for den forløbne Maaned[1]) i Afgift til Forlystelsesmesteren.

Men allerede inden Bygningen var færdig, havde Forventningerne om dette ny, store Theater vakt et betydeligt Røre i London og fremkaldt nye Klager fra Puritanerne, Klager, der denne Gang trak sammen til et meget truende Uvejr over Skuespillernes Hoveder.

Paa Grund af disse Klager saa nemlig Gehejmeraadets Lorder sig nødsagede til — den 22de Juni 1600 — at give Befaling til, at der for Fremtiden *kun maatte findes to Theatre i London*. Gehejmeraadet ansaa vel ikke »Skuespil for at være slette i sig selv«, de kunde nok »med god Orden og Maadehold taales i en velstyret Stat«, navnlig da »hendes Majestæt undertiden behagede at finde Fornøjelse og Oplivelse i at se og høre dem«. Det var derfor ikke betimeligt helt at undertrykke dem.

Men paa den anden Side var det notorisk, »at Mængden af disse Huse og den daarlige Ledelse af dem har givet og daglig giver Lejlighed til en stor Mængde Menneskers ørkesløse, uterlige og udsvævende Levned, som skejer ud fra det hæderlige og arbejdsomme Livsløb, de skulde følge, og mødes og forsamles der«.

Raadet maatte derfor bestemme, at der fremtidig kun maatte være to Skuespilhuse i eller ved London, nemlig et paa Banksiden og et i Grevskabet Middlesex ɔ: paa Nordsiden af Temsen. Nu havde imidlertid deres Herligheder faaet at vide af Forlystelsesmesteren Sir *Edmund Tylney* — der fik rigelige Gratialer af Henslowe og Alleyn — »at det Hus, som nu var i Færd med at blive bygget af bemeldte Edward Alleyn, ikke havde til Hensigt at forøge Antallet af Skuespilhuse,

---

[1]) Henslowe's Diary, p. 182.

men skulde være i Stedet for et andet, nemlig »*Tæppet*«, hvilket enten skulde tilintetgøres og rives ned eller anvendes til anden god Brug«. Derfor, og fordi dets Beliggenhed i det hele var passende til dets Formaal, skulde Alleyns Hus have Lov til at være det ene af de to tilladte Theatre, det i Middlesex nemlig, og »Lord Admiralens Tjenere« skulde det tillades at spille der. Og det andet, det paa Surrey- eller Banksiden, skulde være »Globe«, hvor »Lord Kammerherrens Mænd« fik Tillatil at optræde.

Men ingen andre Steder maatte der spilles Komedie i eller udenfor London, og specielt forbødes det »at opføre noget Skuespil, som det undertiden er sket, i nogen almindelig Kro for offentlig Forsamling i eller nær ved Staden«.

Endvidere maatte de to privilegerede Selskaber ikke spille mere end to Gange om Ugen »hver i deres respektive Hus«, og i Særdeleshed maatte de »afholde sig fra at spille paa Sabbathdagen under Straf af Fængsling og under Bøde«.

Det paalagdes endelig Fredsdommerne i Middlesex og Surrey at paase, at disse Paabud blev overholdte, »saasom disse Ordrer vil være af liden Kraft eller Virkning, med mindre de skyldigt bliver bragt i Udførelse af dem, hvem det tilkommer at se dem udførte«, og Fredsdommerne fik Paabud om at fængsle enhver Theaterejer eller Skuespiller, som maatte være ulydig mod disse Bud[1]).

Der fandtes i Øjeblikket mindst *seks* faste Theatre i London. Burbagerne ejede to, nemlig »*Globe*« og »*Blackfriars*«; Henslowe og Alleyn tre, nemlig »*Rose*«, »*Fortune*« og »*Curtain*«, hvilket sidste de ved denne Tid maa have erhvervet sig, siden de lover at nedlægge det samtidig med Opbyggelsen af »Fortune«; endelig et sjette, tilhørende en vis Francis Langley,

1) Denne Ordre fra *the Privy Council* er, tilligemed et Par andre Skrivelser angaaende samme Sag, meddelte i deres Helhed i Halliwell-Phillipps Outlines, 3d. edit. 528—535.

»*Svanen*«, hvis Historie vi straks vil faa Lejlighed til at berøre. Maaske eksisterede ogsaa endnu »*Newington*« Theatret, som dog næppe har haft nogen Betydning, og hvis Historie i det hele er meget dunkel.

I alt Fald betød den strenge Ordre fra Statsraadet Nedlæggelsen af fire store Skuespilhuse, af hvilke de tre kun var nogle faa Aar gamle.

Heldigvis for Skuespillerne og Theaterejerne gik det med denne Ordre som med saa mange andre: den blev aldrig udført. Halvandet Aar efter, i December 1601, indgaar der en ny Klage fra Lord Mayor over de mange Theatre, og Statsraadet svarer herpaa:

»Vi har modtaget et Brev fra Eder med fornyet Klage over de store Misbrug og Uordner i og ved London, foraarsagede ved de mange Skuespilhuse . .; men vi maa lade Eder vide, at vi langt snarere ventede at erfare, at den af os for omtrent halvandet Aar siden affattede og foreskrevne Ordre til Afhjælpning af de nævnte Uordner, i Anledning af en lignende Klage fra den Tid, var bleven skyldig udført, end at finde de samme Uordner og Misbrug saa meget i Tiltagende som de er. Vi kan ikke andet end lægge Skylden herfor paa Fredsdommerne, eller nogle af dem, i Grevskaberne Middlesex og Surrey, hvilke har særligt Paabud og Hverv fra os til at paase, at bemeldte Ordre bliver udført indenfor Stadens Grænser, hvor Størsteparten af disse Skuespilhuse ligger . . Vi fornyer derfor vore Forskrifter til Eder, som vi har gjort det med vore Breve til Fredsdommerne i Middlesex og Surrey . . .«[1]).

Her følger en Gentagelse af den tidligere Ordre, som ender med at forlange Theaterejerne fængslede, forsaavidt de ikke opfylde deres Forpligtelser og spiller udenfor de to tilladte

---

[1]) Grevskabet *Middlesex* omfattede den Part af London, som laa nord for Temsen, Grevskabet *Surrey* den, der laa syd for Floden.

Theatre »*Fortune*« og »*Globe*«. Og, som forrige Gang, udsendes en lignende skrap Skrivelse til Fredsdommerne.

Og, som forrige Gang, bliver disse Skrivelser fuldkommen virkningsløse.

Det er højst besynderligt at se, hvorledes den højeste Myndigheds Befalinger den ene Gang efter den anden omgaas og gaar som ganske tomme Trusler hen over Skuespillernes Hoveder; og det til Trods for, at de udstedes til selve Skuespillenes Arvefjende, den puritanske Lord Mayor.

Man forstaar slet ikke, hvorledes dette er gaaet til, med mindre Lorderne i Statsraadet har spillet dobbelt Spil og trods deres barske Skrivelser har holdt deres skærmende Hænder over Theatrene. I Statsraadet sad paa denne Tid Mænd som *Nottingham*, *Shrewsbury* og *Worcester*, der vides at have været Skuespil og Skuespillere meget bevaagne og som, uden ligefrem at bryde med Borgmester og Raad, dog maaske have fundet det en god Spas at køre lidt i Ring med disse vigtige puritanske Spidsborgere.

At ogsaa Skuespillerne betragtede Byens vise Fædre som et godt Objekt til at tage ved Næsen, ser man blandt andet af den næsten farceagtige Maade, paa hvilken Shakespeare behandlede Lord Mayor og Oldermændene i sin *Richard III*, hvor han lader Gloster og Buckingham trække rundt med dem paa den syndigste Maade og viser dem frem som helt taabelige Ofre for den groveste Forstillelse.

Hvorom alting er, Theatrene fik Lov til at skøtte sig selv, vel ikke uden at Theaterejerne maa punge godt ud til de Embedsmænd, i hvis Hænder deres Velfærd laa — vi skal senere faa at se, hvorledes Forlystelsesmesteren brandskattede Skuespillerne. Men dog saaledes, at de Theatre, der maatte bukke under i Kampen for Tilværelsen, døde en naturlig Død, og at der ingen brutal Vold øvedes mod deres Udvikling.

Ikke en Gang »Tæppet«, som Henslowe og Alleyn dog

havde forpligtet sig til at nedrive, samtidig med at de byggede »Fortuna«, forsvandt, men vedblev fredeligt at bestaa, som vi har set, rimeligvis lige op til Borgerkrigen. Det er jo endog muligt, at Henslowe og Alleyn slet ikke har ejet dette Theater, i hvilket Tilfælde deres Løfte om dets Nedrivelse rigtignok vilde være Toppunktet af pudsig Frækhed overfor de puritanske Myndigheder. Dette Løfte er, saa vidt mig bekendt, den eneste Antydning af, at »Tæppet« nogensinde skulde have været i Henslowe-Alleynsk Besiddelse. I deres udførlige Regnskabsbøger findes ikke mindste Omtale af dette Theater.

Derimod havde de to Kompagnoner jo for ganske faa Aar tilbage bygget »*Rosen*«, som de dog ingen Mine gjorde til at ville rive ned. Det sidste Tiaar i Aarhundredet havde i det hele bragt et mægtigt Liv i Theaterverdenen og unægtelig ogsaa forøget Theatrenes Antal noget udover det, Byen paa dette Tidspunkt kunde bære.

Omkring Aar 1596 var der kommet et nyt, stort Skuespilhus til, som vi endnu ikke har haft Lejlighed til at omtale nærmere. Det bar Navnet »Svanen« (the Swan) og laa ligesom »Rosen« og »Globe« paa Sydbredden af Temsen, men mere vestligt end disse (se Fig. 4).

En hollandsk Lærd, *Johan de Witt*, der ved denne Tid besøgte London, har efterladt sig ikke blot en Beskrivelse, men endog en Tegning[1]) af dette Theater, der i 1596 var ganske nyt og vel derfor gjorde særligt Indtryk paa den fremmede Rejsende ved sit stadselige Ydre. Den paa Latin affattede Skildring lyder i Oversættelse saaledes: »Der er i London fire Theatre *(Amphitheatra)* af seværdig Skønhed, hvilke bærer forskellige Navne efter deres forskellige Skilte. I dem forestilles et forskelligt Skuespil *(varia scœna)* daglig for Folket. De to

[1]) Begge Dele er bragte for Dagen af Dr. K. Th. Gaedertz, der fandt dem i Utrechter-Bibliotheket, og fra hvis tidligere citerede Skrift jeg her henter Beskrivelsen.

prægtigste af disse ligger hinsides Temsen paa Sydsiden og kaldes, efter de ophængte Skilte, *Rosen*[1]) og *Svanen.* To andre, »Theatret« og »Tæppet«, ligger udenfor Byen mod Nord paa den Vej, man kommer til gennem »den biskoppelige Port«, gemenligen kaldet »Biscopgate«. Der er ogsaa et femte, men af forskellig Byggemaade, bestemt til Dyrekampe, hvori mange Bjørne, Tyre og forbavsende store Hunde opfodres i afsides Grave og Bure, hvilke hidses til Kamp og saaledes yde Folk et saare yndigt Skue. Af alle Theatrene er det største og prægtigste det, hvis Skilt er en Svane (almindeligt kaldet »Svanetheatret«), siden det rummer tretusend Mennesker og er bygget af en Masse, bestaaende af Flintesten (hvoraf der er stor Overflod i England), støttet af Træpiller, hvilke er malede med en saa fortrinlig Marmorfarve, at det kan skuffe endog de Skarpsindigste. Og da dets Form synes at udtrykke en Efterligning af romersk Arbejde, har jeg afbildet det ovenfor[2]).«

Dette »Svanetheater«, som ved sin Pragt gjorde et saa dybt Indtryk paa den hollandske Lærde, er os ogsaa godt bekendt andensteds fra. I Aaret 1594 skrev Lord Mayoren i London til Lord Skatmesteren og underrettede ham om, at en vis *Francis Langley*, autoriseret Klædemaaler[3]), havde i Sinde at bygge et nyt Theater paa Banksiden, i hvilken Anledning han bad ham forhindre, at noget saadant skete.

Lord Skatmesteren har aabenbart ikke taget Lord Mayorens Klage til Følge, thi Francis Langley byggede sit Theater paa *Paris Garden's* Grund, ganske tæt ved *Bear Garden* og ved den meget benyttede Landingsplads ved Temsen, *Paris Garden's Stairs*, og — formodenlig efter de mange Svaner, som den Gang oplivede Floden — gav han det en Svane til Skilt og kaldte det »Svanetheatret«. Naar »Svanen« opførtes og toges i Brug, er

---

1) »Rosen« var, som vi har set, ogsaa den Gang nyt.

2) Billedet er gengivet i min »Skuespilkunst i Middelalder og Renaissance«, p. 315.

3) *Alnager.* Se Ordish: Earl. Lond. Th., p. 253.

ikke med Sikkerhed eftervist. Hvis Dr. Gaedertz har Ret i sin Paastand om, at de Witt gæstede London i Sommeren 1596, kan det vel ikke have været senere end Aaret før. Men andre Ting tyder paa, at det var ganske nyt 1598[1]).

I andre Henseender er vi ualmindelig vel underrettede angaaende dette Skuespilhus. Vi har dets Indre tegnet af de Witt, dets Ydre er afbildet i Visschers »View of London« (fra 1616), det er beskrevet som ovenfor af de Witt og endelig kender vi en ret udførlig Byggekontrakt for det senere »Hope-theater«, der ønskedes bygget ganske i Smag med »Svanen«.

Dette Skuespilhus er vel saaledes nok udvendig set det bedst kendte af alle Samtidens. Desværre har dets Betydning for Tidens Skuespilkunst og dramatiske Literatur vistnok kun været ringe, i alt Fald ligger dets kunstneriske Historie i et Mørke, der staar i omvendt Forhold til det klare Kendskab, vi have til dets arkitektoniske Data. Dets Bygherre, Francis Langley, der syntes at have gjort saa god en Beregning ved at lægge sit flotte Theater netop paa den Plads, han valgte, har aabenbart ikke kunnet tage det op med sin snu Konkurrent Philip Henslowe, der ejede baade »Rosen«, »Newington« og »Bear Garden«.

Da de Witts Tegning fremkom, mente man et Øjeblik, at de paa den fremstillede tre Skuespillere kunde forestille Malvolio, Olivia og Maria fra »Helligtrekongers Aften«, og at man heri kunde se et Bevis for, at Shakespeare havde skrevet ogsaa for »Svanetheatret«. Denne Hypothese faldt dog af sig selv sammen ved den simple Kendsgerning, at denne Komedie ikke kan være skrevet før 1600[2]). Der er overhovedet intet, som berettiger til at tro, at noget shakespearesk Stykke har været

---

1) Se Ordish, a. V. p. 259.

2) Det kunde iøvrigt være de samme Personer fra et tidligere Stykke af lignende Indhold. Nogle holder nemlig for, at »Helligtrekongers Aften« er Omarbejdelsen af en ældre Komedie.

opført paa »Svanen«, eller at den Trup, til hvilken den store Digter hørte, og for hvilken han udelukkende[1]) skrev, nogensinde har gæstet Langleys Scene.

Af et lille Replikskifte i Th. Dekkers »Satiromastix« kan vi slutte, at *Ben Jonson*, hvis urolige Natur drev ham rundt til alle Selskaber og alle Theatre, har spillet Zulziman paa Svanetheatret[2]). Iøvrigt synes det mest at have været benyttet til Forestillinger af lavere Art, til de saakaldte *activities*, eller hvad vi vilde kalde Variétéforlystelser, Ekvilibristkunster, Fægteassauter og Skuespil af daarligste Kvalitet. Den en Gang saa prægtige Bygning forfaldt hurtigt, og i det hele synes denne Theaterspekulation at have været forfejlet. I Aaret 1632 finder vi i et Stykke af Marmyon, hvilket har Navn efter et berygtet Hus ved Navn »Hollands Lejr«[3]), der laa i Paris Garden, en Omtale af de nærliggende Seværdigheder, hvoriblandt Svanen. Den lyder saaledes: »Der er behagelige Spaseregange og stor Tilstrømning af Fremmede. Tre berømte Theatre kan ses fra Taarnet; det ene Verdenskuglen *[ɔ: Globe]*, hvortil det halve Aar en Verden af Skønheder og Skønaander flokkes — en Bygning, som er et fortræffeligt Haab *[ɔ: Hope]* for Skuespillere, vilde Dyr og Gladiatorer *[Hope* var det ombyggede *Bear Garden]* — og endnu et, som Værtinden i Lejren eller Fortet næsten kunde række Haanden, men som nu er helt forfaldent

---

1) De to eneste Stykker af Shakespeare, der synes skrevne for andre Selskaber er »Titus Andronicus«, der findes noteret i Henslowes Dagbog (p. 33) som opført første Gang d. 23. Jan. 1593(4) af det underordnede Selskab »Jarlen af Sussex Mænd« (Rd at titus and ondronicous, the 23. of Jenewary . . . 3 li. 8s.), samt 3 »Henrik VI«, der paa Titelbladet af første Tryk angives opført af »Jarlen af Pembrokes Tjenere«. Men Shakespeares Forfatterskab til begge disse Skuespil er som bekendt omstridt.

2) Tucca: Du har været ved Paris Garden [ɔ: »Svanen«], har Du ikke? Horace [ɔ: B. Jonson]: Jo, Kaptejn; jeg har spillet Zulziman der.

3) Shakerly Marmyon: Holland's Leaguer, 1632; cit. af Ordish, a. V. p. 275.

og som en døende Svane [ɔ: *Swan*] hænger med Hovedet og synger sin egen Dødssang.«

Dette er den sidste, bedrøvelige Meddelelse, vi kende om den en Gang saa stolte Svane.

---

## VII.

*»Globes« Brand. Det ny »Globe« og dets Ejere. »Haabet«. Philip Henslowe som Theaterdirektør. »Fortunes« Brand og Genopbygning.*

Den 29de Juni 1613 oplevede London sin første Theaterbrand. Og det var intet ringere end selve Globetheatret, der brændte.

Shakespeare havde paa dette Tidspunkt allerede for Aar og Dag siden trukket sig helt tilbage. Men et nyt Stykke, i hvilket han havde Del, opførtes dog denne skæbnesvangre Dag. Det var det historiske Skuespil »*Henrik VIII*« eller »Alt er sandt« *(All is true)*, af Shakespeare og Fletcher[1]), som stod paa Plakaten, og dette Kongedrama var sat op med stor Pomp og Pragt; man saa Hosebaandsridderne i deres straalende Ordensdragter og Sct. Georgsridderne i deres, Kongevagten skinnede i broderede Vaabenkjortler, ja selv Scenen var mod Sædvane belagt med Maatter, medens man til daglig nøjedes med at strø Siv paa den.

I 1ste Akt giver Kong Henrik et Maskeoptrin i Cardinal Wolseys Hus og, som det hyppigt var Skik, affyredes der ved Kongens Indtræden en Række Kanonskud. Forladningen fra et af disse ramte Rørtaget, og i et Nu stod det seksten Aar gamle Theater,

---

[1]) »Henrik VIII« menes paabegyndt af Shakespeare i 1611 og to Aar senere bragt til Opførelse af »Kongens Mænd«, der havde faaet Fletcher til at skrive Stykket færdigt.

der jo var bygget af Træ, i lys Lue. Der var kun to smalle Udgange i hele Theatret, men trods det slap dog alle saa godt som uskadte derfra. »Der var kun én Mand,« siger en samtidig Brevskriver[1]), »som fik Ild i sine Bukser, og han vilde maaske være bleven stegt, hvis han ikke, takket være et kløgtigt Indfald, havde slukket den med Flaskeøl.«

Men hele Theatret og et tilstødende Hus brændte ned i noget over en Time, og en Del af Skuespillernes kostbare Garderobe og andre Sager gik naturligvis tabt.

Branden vakte, som rimeligt var, betydelig Opsigt. Puritanerne saa i den en Straf fra Gud[2]), og en Gadevise udkom, der i malende Ord forevigede den sørgelige Begivenhed, som den dog saa fra et humoristisk Standpunkt.

Visen har til Titel: »En Sonnet om den sørgelige Ildebrand i Globetheatret i London[3]),« og hver Strofe har, med en letfattelig Hentydning til det Stykke, der paa Ulykkesdagen opførtes, dette Omkvæd

*»Oh sorrow, pittifull sorrow, and yett all this is true.«*

Sonnetten begynder højstemt med en Opfordring til Melpomene om at berette den sidste Tragedie, der blev opført paa »Globen«:

---

1) Sir Henry Wotton. I *Reliquiæ Wottonianæ*, edit. 1675 pp. 425—6 findes en Skildring af Branden, citeret første Gang af Malone, a. V. p. 69, n. 6. Et Brev fra Mr. Chamberlain, dateret 8de Juli 1613, ligeledes fremdraget af Malone (ibid.) og Stow's Chronicle, under Aar 1613, giver ogsaa Beretning om denne Theaterbegivenhed. Fra disse tre Kilder er de ovenstaaende Kendsgerninger hentede.

2) Endnu 20 Aar efter anfører Prynne i sin *Histriomastix* Globe- og Fortunetheatrenes Brand som et Bevis paa, at Skuespil er Djævelens Værk. Se Originaludg. fra 1633, p. 516.

3) Trykt første Gang i *the Gentleman's Magazine* for 1816 efter et gammelt Haandskrift. Senere optrykt af Halliwell Phillipps (»*Outlines*«, p. 536 ff.). Malone omtaler »en bedrøvelig Ballade« om samme Emne, som findes indført i Boghandlerregisteret for 1613, men som han aldrig har kunnet finde. Det kan næppe være den samme som den ovenanførte. Titlen er i hvert Fald forskellig.

*Now sitt the downe, Melpomene,*
*Wrapt in a sea-cole robe*
*And tell the dolefull tragedie,*
*That late was playd at Globe,«*

Og skildrer saa, hvorledes Ilden begyndte oppe i Taget og saa bredte sig om hele Huset og fortærede alt lige til Silkeflaget; endvidere, hvorledes Riddere og Adelsherrer løb ud i stor Forvirring tabende deres Hatte og Sværd, og Skuespillerne med, Burbage, Condell og gamle Hemminge, der stod »med svulne Øjne som en drukken Hollænder« og saa med Sorg paa de brændende Parykker, Dragter og Trommeskind. Til sidst anbefaler Digteren Skuespillerne ikke mere at lægge Straatag paa deres Hus, men at bekoste sig et Tegltag.

»*Bee warned, yow stage strutters all,*
*Least yow againe be catched,*
*And such a burneing doe befall,*
*As to them whose howse was thatched:*
*Forbeare your whoreing, breeding biles,*
*And lay up that expence for tiles*
*Oh, sorrow, pittifull sorrow, and yett all this is true.«*

Denne sidste Advarsel tog Burbage og hans Fæller sig til Indtægt, og da Globe, allerede næste Foraar[1]), rejste sig, var

---

1) » . . . *and the next spring it was new builded in far fairer manner than before.«* — Stow's Chronicle, under Aar 1613.

»*As gold is better that's in fire tried,*
*So is the Bankside Globe that late was burn'd,*
*For where before it had a thatched hide,*
*Now to a stately theatre is turned:*
*Which is an emblem, that great things are won*
*By those that dare through greatest dangers run«.*

John Taylor: Quatern of new-catched Epigrams, no. XXII, cit. af Malone: Hist. Acc. p. 70.

det ikke alene langt prægtigere af Udseende, men havde nu ogsaa faaet Tegltag.

Det ny Globe vedblev at staa under *Rich. Burbage's* Ledelse, indtil hans Død i 1619. Men ogsaa herefter vedblev det at være i Familien, skønt denne nu som tidligere havde nogle af de fornemste Skuespillere til Parthavere. Allerede ved det første Globetheaters Oprettelse var sikkert baade Shakespeare og andre Kompagnoner i dette Foretagende[1]). Boghandler Cuthbert Burbage, Richards overlevende Broder, skriver

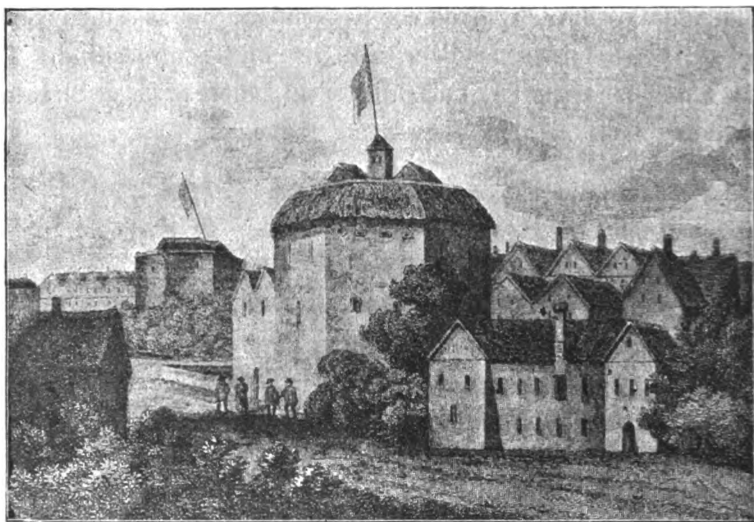


Fig. 6. Det ny Globetheater.

i Aaret 1635 om dette Spørgsmaal efter at have omtalt Familiens Vanskeligheder med det første Foretagende, »Theatret«: »Vi besluttede os da til at flytte derfra og byggede med lignende Bekostning »*Globe*«, med flere Pengesummer, som vi

---

1) Alle Skuespillere var forsaavidt Parthavere, som den faste Entreebetaling, der indkrævedes ved Dørene, tilfaldt dem. Men Theaterejerne tog Indtægterne af Loge-, Galleri- og Scenepladser. Se nærmere herom i næste Afsnit.

tog op paa Rente og som hvilede tungt paa os i mange Aar. Og vi knyttede til os de fortjente Mænd *Shakspere, Hemings, Condall, Philips* og andre som Parthavere i Indtægten af det, man kalder »Huset« [ɔ: de dyrere Pladser i Loger, Gallerier og paa Scenen]. Men at vi sluttede Kontrakt paa 21 Aar, det blev til Fordærv for os og andre; thi saasom de døde tre til fire Aar[1]) efter Kontraktens Afsluttelse, saa fordeltes de følgende Aar paa Fremmede, som giftede sig med deres Enker og deslige med deres Børn.«

I 1635 havde Familien Burbage, skønt ingen af dem mere spillede Komedie, endnu $3^1/_2$ Part af de 16, i hvilke »Globe« var delt; de øvrige ejedes af Condells Enke (2) samt af Skuespillerne *Robinson* ($3^1/_2$) *Shancke* (3) *Taylor* og *Lowin* (hver 2)[2]).

Medens »Globe« endnu stadig var en udmærket rentabel Forretning, var dets Anseelse som Skueplads derimod gaaet noget tilbage. Det Publikum, der besøgte det, var næppe saa fint som det, der kom i »Blackfriars«, og Skuespillerne, som var de samme begge Steder, nemlig »Kongens Mænd«, bød som oftest i »Globe« paa, hvad vi vilde kalde Udstyrsstykker og den Art lavere Skuespil.

*James Shirley* spotter i Prologen til sin »Rosania« eller »den tvivlsomme Arving«, sit eget Publikum. Hans Stykke skulde have været opført paa »Blackfriars«, og hans Prolog undskylder den fine Kost med disse Ord:

»Mine Herrer, jeg er kun sendt for at sige — at vor Forfatter ikke havde beregnet sit Stykke — for *denne* Meridian. *Banksiden*, ved han — forstaar sig meget bedre paa Vandets

---

[1]) Ingen af de nævnte »fortjente Mænd« døde tre til fire Aar efter Globetheatrets Bygning. Den, der døde tidligst var *Augustine Phillips*, den gamle Klown, hvis Død falder i 1605. Condell og Hemminge levede henholdsvis til 1627 og 1630. Shakespeare, der som bekendt døde 1616, havde dog sikkert allerede nogle Aar tidligere skilt sig af med sin Part.

[2]) Se en Klage fra Skuespillerne *Benfield, Swanston* og *Pollard* til Jarlen Pembroke (1635), aftrykt af Halliw.-Ph.'s »Outlines«, p. 539 ff.

Ebbe og Flod — end paa Vid. Han tænkte sig ikke — sin Scene her paa Eders ophøjede Pæle. — Ingen Optog, ingen Dans, og, hvad Jer fryder mest — dybsindige og forstaaende Venner[1]), her er ingen Skjoldekamp — paa Scenen; der er slet ingen Brug for Sværdfegerens Arbejde — ingen Utugtighed og heller ingen Sange; det vil falde haardt — ingen Umuligheder i Handlingen — ingen Klown, ingen Brandere, og ingen Djævel er der i det. — Hvad vil I nu gøre, I Egern, som forlange Nødder? — Knæk nu blot ikke Bænkene, saa skal vi — sidenefter give Jer et Stykke efter Jeres Smag. — Men I, som kan lægge Baand paa Jer selv og sidder — som om I nu var i »*Blackfriars*« Parterre — og ikke vil overdøve os med raa Larm og Snak — fordi vi ikke har Lyst til at sprænge vore Lunger — I vil tilgive vor store Scene og ikke se ugunstigt — paa dette Stykke, som er bestemt for Eders Personer men ikke for dette Sted[2]).«

Disse Ord skreves og sagdes i 1640. Faa Aar efter eksisterede det navnkundige »Globe« ikke mere. Det nøjagtige Tidspunkt for dets Undergang var den 15de April 1644, da Puritanerne lod det nedrive.

Det gamle Hjemsted for Shakespeares Kunst optages nu af Barclay & Perkins store Ølbryggerier. —

Da »Globetheatret« 1613 brændte fuldstændig ned, benyttede Henslowe sig straks af den Chance, som aabnede sig for ham, ved at hans farligste Konkurrenter for en Tid var lammede. Han gik i Kompagni med Færgemanden *Jakob Meade*, der tidligere havde været »*keeper*« for de kgl. Dyr, og lod straks samme Aar sin Bjørnecirkus omdanne til et rigtigt Skuespilhus, dog saaledes, at den ogsaa kunde anvendes til Dyrekampe.

---

1) *Grave understanders*, en meget hyppig anvendt Vittighed om den nedenfor Scenetribunen staaende Parterrepøbel, som Ben Jonson ogsaa kaldte »*the understanding gentlemen of the ground here*«.

2) Denne Prolog er aftrykt af Malone, Hist. Acc. p. 72 f.

Ved Bygningen af dette Theater skulde »Svanen« tages til Mønster. Det skulde, som det hedder i Kontrakten mellem Tømmer- og Murmesteren paa den ene Side og Henslowe og Meade paa den anden, være »af saa stort et Omfang og Højde, som det Skuespilhus, kaldet »Svanen«, paa Paris Gardens Frigrund i bemeldte Saviours Sogn, nu er.« Grunden skulde mures og Tømmerværket i underste Stokværk maatte kun være Eg. Piller og Søjler ligeledes af Eg og drejede. Scenen skulde anbringes i en Ramme og lægges paa Bukke, saa at den kunde tages bort, naar Theatret skulde bruges til Tyre- og Bjørnekamp. Over Scenen skulde der være »Himle« eller Dække, som dog ikke maatte støttes af Søjler eller Pæle paa Scenegulvet, men som skulde forsynes med Vandrender af Bly til Afløb for Regnvandet. Der skulde være tre Etager ligesom i »Svanen« og i den underste et Par særlig fint udstyrede Loger *(boxes)* »passende og sømmelige for Gentlemen at sidde i.« Taget skulde være af engelske Teglsten, ikke af Straa som de første Theatre havde det. Endelig skulde der være en ligeledes teglhængt Stald til seks Tyre og tre Heste[1]).

Det nye Skuespilhus blev betydningsfuldt kaldt »*Haabet*«, og det Selskab, der engageredes til at spille derpaa, fik Prinsesse Elisabeth til Patronesse og kaldte sig efter hende »Lady Elisabeths Tjenere.« Dets ledende Skuespiller var *Nathaniel Field*, èn ung Stjærne[2]), der allerede som Børneskuespiller havde erhvervet sig Berømmelse og nu endog kappedes med selve Richard Burbage i det ungdommelige Heltefag.

Med Field fulgte en Skare af unge talentfulde Dramatikere, først og fremmest *Ben Jonson*, og paa Siden af ham *John Fletcher, Philip Massinger, Robert Daborne,* alle lokkede af den gamle Fader Henslowes Guld og alle mere eller mindre i Lommen paa den listige Pantelaaner.

---

[1]) Den hele Byggekontrakt er meddelt af Malone: Variorum Shakespeare 343.
[2]) Han var i 1613 seksogtyve Aar gammel.

Iblandt Edw. Alleyns efterladte Papirer[1]) er der fundet en Række Breve, Klager og Kvitteringer fra Forfattere og Skuespillere, som stod i Forretningsforbindelse med Henslowe. Et nøjagtigt Studium af disse gamle Papirer giver et højst levende og interessant Billede af de Forhold, hvorunder de dramatiske Forfattere den Gang levede. Bedrøveligt og pinligt er det at se, hvorledes selv de betydelige Kunstnere krumme sig og smigre for at opnaa et Laan eller et Forskud hos den opskudte, plebejiske Paddehat, som Henslowe var, en Mand, som først svang sig i Vejret ved som Tjenestekarl at gifte sig med sin velhavende Madmoder[2]), som senere øgede sin Formue ved Pantelaaneri og alskens mer eller mindre underfundige Theaterforetagender, og som nu var en notorisk Aagerkarl, der knap kunde skrive en Linie i fornuftigt Sammenhæng, men som dog aldrig forsømte at indlede sine Theaterregnskaber med et »i Guds Navn Amen.«

Skuespillerne og Skuespilforfatterne var vel nok gennemgaaende et letsindigt og letlevende Folkefærd, hos hvem Pengene sad løst. Saa berømte og betydelige Mænd som *Field* og *Dekker* sad hvert Øjeblik i Fængsel, arresterede for Gæld, og sendte Nødraab ud til deres velhavende Bekendte. Fra *Rob. Daborne*, en tredje Rangs, men ret frugtbar Forfatter, foreligger der en hel Serie af Smaabreve til Henslowe, alle uden Undtagelse drejende sig om Laan og Forskud. Vi skal anføre et enkelt,

---

1) Disse Papirer er udgivne for *Shakespeare Society* af I. P. Collier, dels i hans »*Memoirs of Alleyn*« dels i »*the Alleyn Papers*«, men desværre paa en meget uordenlig og ukronologisk Maade. Noter og Forklaringer er desforuden for en stor Del mere vildledende end vejledende for den, som ikke er meget nøje kendt med Forholdene. Endelig skæmmes Udgaverne af en Række Falsknerier, der ligger som lige saa mange Faldgruber for den uforberedte Forsker.

2) Fra en Retssag om Arven efter Henslowes Død foreligger et Aktstykke, der beviser dette, saavidt mig bekendt, ikke tidligere paaagtede Faktum. »*That Philip Henchlow maried Agnes at such tyme as she was his Mrs and he hir servant, being wholy advanced by her* . . .« Mem. of E. All., p. 124.

som netop stammer fra Tiden omkring »Hopetheatrets« Aabning. Den 23de Aug. 1613 skriver han saaledes til Henslowe:

»Mr. Hinchlow[1]), jeg har lige siden jeg saa Dem, maattet holde Sengen, da jeg er saa mat *[lame]*, at jeg ikke kan staa. Jeg beder Dem, Sir, slaa til med det rimelige Køb af »Ringeren«[2]); vi [ɔ: Daborne og hans Medarbejder, rimeligvis Tourneur] vil kun have tolv Pund og Overskuddet af anden Dag, hvoraf jeg har faaet ti Shillings og ønsker kun tyve Shillings til, indtil De har faaet 3 Ark af mit Manuskript. Gode Sir, betænk, hvorledes jeg for Deres Skyld har forladt den sikre Vej til at tjene Penge, og fra tyve Pund for et Stykke er kommen ned til tolv; derfor svigt mig ikke i min Nød, saa skal De altid kunne befale over mig. Min Kone kan fortælle Dem, hvor uendelig stor min Forlegenhed er, og dette vil være tilstrækkeligt for Modtagelsen, indtil jeg kommer og skriver under i Deres Bog.

Deres ærbødige
Rob. Daborne.«

Nedenunder er tilføjet med Henslowes Haand: »Laant Mr. Daborne paa denne Skrivelse d. 23. August i Forskud paa et Stykke kaldet *the Bellman of London, XXs*«.

Henslowe benyttede sig med megen Snuhed af sine Forfatteres og Skuespilleres Forlegenheder. Han sælger dem Kostymer og Smykker paa Afbetaling, køber Stykker af Forfatterne og sælger dem igen til Skuespillerne, men beholder Manuskripterne; naar han laaner Penge til enkelte Skuespillere, debiterer han hele Truppen for Beløbet og indkasserer sine Afdrag og Renter af Forestillingsindtægten; han tillader aldrig sine Selskaber at komme helt ud af Gælden til ham, men saa snart

1) Saaledes og iøvrigt paa flere andre Maader staves hyppigt den gamle Theaterdirektørs Navn.

2) »The Bellman of London«, det Stykke Daborne i Øjeblikket skrev paa.

de er paa Veje dertil, standser han Forestillingerne ved at afskedige Truppens »lejede Mænd« ɔ: de underordnede Skuespillere og Funktionærer, som Henslowe har Kontrakt med men ikke lønner, og uden hvilke der ikke kan spilles. I Løbet af tre Aar opløste han fem Selskaber, thi, som han sagde: »Skulde de Fyre komme ud af min Gæld, vilde jeg aldrig faa nogen Magt over dem.«

Misfornøjelsen med ham blev da ogsaa større og større, og allerede inden to Aars Forløb efter »Haabets« Bygning brød den aabenbart ud i en meget skrapt formuleret Klage fra Skuespillerne, hvori de beskylder ham for alle de ovennævnte Misligheder og flere til[1]).

Om Skuespillerne fik noget ud af deres Klage, medens Henslowe levede, er ikke til at se, men det er næppe sandsynligt. Dog kort Tid efter døde den gamle Pantelaaner (1616) efterladende sig en betydelig Formue (ca. 250,000 Kr.) og en udestaaende Fordring hos sine Skuespillere paa £ 400, det vil sige ca. 57,000 Kr. i vor moderne Mønt. Svigersønnen *Edw. Alleyn* overtog hans Theaterforretninger og sluttede et Par Maaneder efter Henslowes Død[2]) Kontrakt med Truppen, ifølge hvilken han eftergav Skuespillerne de 200 Pund af Gælden og tillod dem at afbetale Resten med en Fjerdedel af Indtægten af Etagerne[3]), et tydeligt Bevis paa, at Klagerne over Henslowe ikke have været ubegrundede, thi Alleyn var ellers en ret nøjeseende Mand i Pengesager.

Blandt Navnene paa de Skuespillere, som her sluttede

---

[1]) Klagen er aftrykt af Malone efter et Manuskript fundet i Dulwich Collegiet. Manuskriptet er nu ikke mere til at finde, men Klagen findes genoptrykt i »Alleyn Papers«, p. 78 ff. Den Henslowe ovenfor tillagte karakteristiske Ytring findes ordret i Klageskriftet.

[2]) Henslowe døde 9de Jan. 1616 og d. 20de Marts s. A. afsluttede Alleyn Kontrakt med Personalet.

[3]) Kontrakten findes aftrykt i sin Helhed i Colliers »Memoirs of E. Alleyn«, p. 127 ff.

Kontrakt med Alleyn, findes *Nathaniel Fields* ikke;
altsaa paa dette Tidspunkt forladt Truppen og »H
og var vistnok gaaet over til »Kongens Mænd« (S
gamle Selskab), fulgt af *Jonson, Fletcher* og *Massin*

Globetheatret havde atter rejst sig efter Branden, c
Stjærne dalede. Man havde tidligere spillet Kom
Gange om Ugen og haft Bjørnekamp om Tirsda
Torsdagen, men efterhaanden synes Bjørnekampe
have taget Overhaanden; »Haabet« mister sit sn
og kaldes atter almindeligst »Bjørnegaarden«[1]) og
drives det lige til 1642, hvor alle den Art Skuespil l

Den sidste Efterretning om »Bjørnegaarden«
Da er den blevet et Glasværk, hvor der laves »Krc
glas, som langt overgaar fransk Glas i alle Hense

Foruden »*Globe's*« Brand i 1613 har Londo
stor Theaterbrand at opvise i denne Periode. I
brændte nemlig det store, prægtige »*Fortune*«, Lon
Theater, som en samtidig Brevskriver[3]) kalder d
af to Timer var den hele smukke Bygning forva
Askehob og Skuespillerne mistede al deres Garderol
Udstyr, samt deres kostbare »Spillebøger« ɔ: Ma
til de Stykker, som tilhørte dem.

Det Selskab, som paa denne Tid spillede paa
var det samme, som hele Tiden havde siddet in
»Prinsens Tjenere« nemlig, de oprindelige »Lord

---

[1]) Det lærer vi af Stowe's Survey of London fortsat af Howe, h
»The Hope on the Bankside, in Southwarke, commonly ca
Garden, a play house for Stage-playes on Mondayes, Wednes
and Saterdayes; and for the Baiting of the Beares on Tuesd
dayes, the Stage being made to take up and downe when th

[2]) Avertissement i *the Gazette* for 18. Juni, 1691, cit. af Ordish.

[3]) John Chamberlain i Brev af 15. Dec. 1621 til Sir Dudley
Birch's Manuskriptsamling, Brit. Mus.; fremdraget af Edm. M
p. 55 n. 5). Ogsaa Stows *Chronicle* (edit. 1631) beretter Brand
den fejlagtig til Aar 1617.

Mænd«, hidtil ledet af *Edw. Alleyn*, som dog allerede for adskillige Aar siden havde trukket sig tilbage som Skuespiller.

Naar »*Fortune*« kaldes Byens *første* Theater, er dette saaledes at forstaa, at det var det anseligste af Ydre. Som Hjemsted for Skuespilkunst og dramatisk Literatur naaede det aldrig den Betydning som »*Globe*« eller senere »*Blackfriars*«.

De Henslowe-Alleynske Foretagender bevarede altid et Skær af en lidt tarvelig og forretningsmæssig Popularitet, som vistnok bragte mange Penge i Ledernes Kasse, men ikke tilsvarende kunstnerisk Hæder over deres Minde.

Efter Branden og den derpaa følgende Genopbyggelse gik »*Fortune*« iøvrigt for nogle Aar over til et andet Selskab, de saakaldte »Pfaltzgrevens Mænd«, en Trup, der dog helt opløstes i 1624, hvorefter de gamle »Prinsens Tjenere« atter rykkede ind og spillede der under Navn af »the Fortune Company« indtil Borgerkrigen.

Omkring Aar 1630 synes »*Fortune*« og det vistnok af samme Selskab benyttede »*Røde Okse*« at have været regnede som ret billige og simple Forlystelsessteder at dømme efter en Ytring i Indledningen til Goffe's »den sorgløse Hyrdinde«[1]), hvor det hedder: »Jeg vil skynde mig til Billetkassen — og faa min Shilling tilbage igen — Jeg vil gaa hen i »Oksen« eller »Fortune« og der se — et Stykke for Twopence, og faa en Jig i Købet.«

Den sidste Efterretning om »Fortunetheatret« er et saalydende Avertissement i *Mercurius Politicus* for 14de Februar 1661[2]): »Skuespilhuset *Fortune*, beliggende mellem Whitecrossstreet og Golding-lane, i Sognet St. Giles Cripplegate, med dertil hørende Grund er til Leje til at bygge paa; tre og tyve Boliger

---

1) Opført efter Forfatterens Død paa det den Gang ny Privattheater »*Salisbury Court*«.

2) Fremdraget af Steevens og citeret af Malone, Hist. Acc. p. 55 n. 5.

med Have kan indrettes der, og en Gade kan skæres igennem til bedre Bekvemmelighed for Bygningerne«.

I dette Aar nedreves altsaa sandsynligvis »Fortune«. At det kunde give Plads til treogtyve Boliger med Have, vidner om, hvor stort et Areal det maa have optaget.

---

## VIII.

*Theatrenes Antal. »Røde Okse«. De sidste Theatre »Cockpit« eller »Phoenix« og »Salisbury Court.« Oversigtsliste.*

Det staar endnu tilbage at omtale et Par enkelte Theatre, hvis Betydning ikke har været overvættes stor, og hvis Historie i hvert Fald er meget lidet kendt.

Der hersker hyppigt meget overdrevne Forestillinger om Antallet af de gamle londonske Theatre. Nogle Forfattere har nævnet indtil treogtyve samtidige Skuespilhuse. Misforstaaelsen er delvis fremkommet ved, at man ikke har lagt Mærke til, at flere Theatre bærer dobbelte Navne. Saaledes har der været skrevet en Del om et Theater ved Navn »Paris Garden«, hvis Data man dog ikke har kunnet fastsætte. »Paris Garden« Theatret er imidlertid ikke andet end »Svanen«, der laa paa den Lystgrund syd for Temsen, som kaldtes for »Paris Garden«. Ligeledes er, som vi have set, »*Haabet*« det ombyggede »*Bear-Garden*«, som endnu hyppigt efter Ombyggelsen kaldes ved dette sidste Navn. Et senere Theater kaldes afvekslende *Cockpit* og *Phoenix*, og det i 1629 byggede *Salisbury Court* benævnes ogsaa *Whitefriars*[1]).

---

[1]) I en Sidenote i Dedikationsbrevet til sin *Histriomastix* (1633) kalder William Prynne »et nylig oprettet Theater« — som var *Salisbury Court* — for *White Friers Playhouse.*

Paa det Tidspunkt, da Shakespeare fremtraadte i Theaterverdenen, det vil sige ca. 1590, eksisterede der i Virkeligheden højst *tre* egentlige Skuespilhuse, nemlig *Theatret, Tæppet* og *Newington Butts*; og om det sidste var et rigtigt Theater, er endda tvivlsomt. Snarere var det vistnok en Kroscene, som *Cross Keys* og *Red Bull*, paa hvilke der samtidig spilledes.

Ti Aar senere, ca. 1600, ere »Theatret« og »Newington« forsvundne, men fem andre komne til, nemlig *»Rosen«, Blackfriars«, »Globe«, »Svanen« og »Fortune«*; ialt altsaa seks Theatre. Muligt er paa dette Tidspunkt ogsaa »Red Bull« (»Røde Okse«) omdannet til et rigtigt Skuespilhus; i hvert Fald spiller fra omtrent dette Tidspunkt (ca. 1599) det saakaldte *»Queens Revels«* Selskab afvekslende paa denne Scene og paa »Tæppet«.

Om »Red Bull« Theatrets Historie er ikke stort at melde. Det laa i St. John's Gade, Clerkenwell, formodenlig tæt udenfor St. John's Port. I 1633 omtaler William Prynne det i sin *Histriomastix* som »nylig ombygget og forstørret« [1]), et Bevis paa dets voksende Popularitet. Om denne Popularitet findes ogsaa andre Vidnesbyrd, men rigtignok samtidig om den lave Art af Forlystelser, som der bødes paa i dette Skuespilhus. Saaledes i et lille beundrende Digt, som *Thomas Carew* [2]) i 1630 skrev til *Davenant* i Anledning af dennes »udmærkede Stykke »Den ærlige Italiener««, hvor Carew klager over Publikums slette Smag og de daarlige støjende Skuespillere. »Nu er det Larm, som er det fremherskende, og den regnes for en aandssløv Person, som ikke slider sin Mund op med Skrig . . . Dine dristige Indfald, Hjærneudbrud klædte i poetiske Flammer, tager de som frække og ugudelige Kunstgreb; for de vil stadig foragte, hvad der overgaar den Tankeflugt, der findes i *»Røde Okse«* og *»Cockpit«*. Saaledes er de Folk, der flokkes i tætte Skarer til den usle Scene, hvor ikke en Tunge af hele det

---

1) Histriom. Epistle Dedicatory.

2) En Literat og Versemager, Ven med Davenant og John Suckling; død c. 1639.

umelodiske Kobbel kan gentage en Linie med fornuftig Mening i; men de faar den Kost, de fortjener. Medens det rette Kuld af Skuespillere, som alene holder naturligt, uoverdrevent Spil i Ære, maa se deres Bænke staa tomme, selv om de fremsiger den slebne Beaumonts eller store Jonsons Vers[1]).«

Med dette rette Kuld af Skuespillere mener Carew »Kongens Mænd«, der, som vi ved, paa denne Tid spillede paa »Globe« og »Blackfriars«; Davenants Stykke »den ærlige Italiener« opførtes nemlig paa denne sidste Scene.




Fig. 7. Det indre af Theatret »Røde Okse«.

»Røde Okse« var et af de faa Skuespilhuse, som overlevede Borgerkrigen og Republikken. Endog under selve Cromwells Regimente, hvor alle Skuespil var forbudte, synes det at have været benyttet til Smugforestillinger. Og efter Restaurationen var det det første Sted, hvor ynkelige og fattige Rester af de en Gang saa stolte og velhavende Trupper samledes under Ledelse af en vis *Rhodes*, der tidligere var SufIør ved »Blackfriars«.

Men usselt og fattigt gik det disse stakkels Mænd. Den bekendte Admiralitetssekretær og Theatergænger *Samuel Pepys*,

---

[1]) Digtet er første Gang fremdraget af Malone, Hist. Acc. p. 71 n. 7.

hvis Dagbog er en af Hovedkilderne for Restaurationstidens Theaterhistorie, fortæller om et Besøg, han den 23de Marts 1661 aflagde her, følgende: »I »Røde Okse«, hvor jeg ikke havde været, siden Skuespil blev tilladt igen; op til Paaklædningsværelserne; besynderlig er den Forvirring og Uorden, som er blandt dem, naar de klæder sig paa, i Særdeleshed her, hvor Klæderne er meget fattige og Skuespillerne kun simple Fyre. Til sidst ned i Parterret, hvor jeg tror, der ikke var mere end ti foruden mig selv, og ikke hundrede i hele Huset. Og Stykket, som hed »*All's Lost by Lust*« [1]), blev tarveligt givet og med lige saa megen Uorden. Blandt andet, i Musikrummet sang Drengen, som skulde synge en Sang, ikke rigtigt, og hans Lærer faldt da over ham, saaledes at hele Huset kom i Oprør«[2]).

Endnu i 1663 eksisterede det gamle Theater, men det var da ganske forladt at dømme efter en Replik i Davenants Stykke »Theater til Leje«, hvor det siges, at »det ikke har andre Lejere end Edderkopperne.«

Senere hører vi, mig bekendt, ikke mere om »Røde Okse«s Skæbne.

Om det sammen med »*Red Bull*« nævnte »*Cockpit*« er Efterretningerne ogsaa kun sparsomme. Som Navnet angiver, var det oprindeligt et Lokale, der benyttedes til Hanekampe. Men naar det ombyggedes til rigtigt Theater, er ikke oplyst nærmere, end at *Camden* i sine »Jakob I's Aarbøger« i 1617 omtaler det som nylig opført *(nuper erectum)* [3]). I Stows »Krønike« for samme Aar omtales det som »et nyt Skuespilhus«.

I dette Aar, paa Fastelavnstirsdag, blev det nemlig stormet og plyndret af de Londoner Læredrenge, der satte Ild paa det, saa det nedbrændte. »Cockpit« stod ikke i noget godt Ry og

---

1) Af *William Rowley*. Det var i 1661 et gammelt Stykke, saasom det spilledes paa »Cockpit« første Gang ca. 1622.

2) Diary and Correspondence of Samuel Pepys, ed. Rich. Lord Braybrooke, I. 201.

3) Se Collier: Hist. of Engl. Dram. Poetry III, 136.

det Kvarter, hvori det laa, *Drury Lane,* heller ikk i det hele ikke ualmindeligt, at der uden om The: lede sig en Del Værtshuse af mer eller mindre slet det løse Parterrepublikum søgte hen efter Forestil saadanne berygtede Huse ansaa Datidens Læredre at have en Art Privilegium paa at storme ved Fas hvor de var frigivne og havde Lov at spille op.

Om de nu har taget fejl og er gaaet løs pa: Stedet for et af de nærliggende Jomfruhuse, elle Cockpittheatret virkelig var saa ilde anskreven, at ( tjente bedre Navn end det, *Zolas* Theaterdirektør i » sit, er ikke godt at sige.

Skulde vi tro den gamle Theaterhader, Puritan( paa hans Ord, var Skuespilhusene paa hans Tic bedre end deres utugtige Naboer. Et Steds i si Værk *Histriomastix* fortæller han først om, hvorlede hos Grækerne og Romerne tillige var Hjemsteder f at unge Kvinder her ligefrem oplærtes til de offe: »Hvor vidt denne Skik endnu bestaar,« fortsætter jeg ikke med Bestemthed afgøre; dog har jeg h Kilde, at vore offentlige Skøger og Tøjter, efter at ; er forbi, lader sig prostituere nær ved vore Skues ikke i dem; at vore Theatre, hvis de ikke er Utugt de lettelig kunde være, siden mange Skuespillere, taler sandt, er almindelige Ruffere) saa er de d Søskendebørn, eller i det mindste Naboer til dem: *Cockpit* og *Drury-lane; »Blackfriars Theatret«* og *Du* *»Røde Okse«* og *Turnbullstreet; Globe* og Bankside-Bo

Skønt vi ganske vist ikke kan fæste stor gode *Prynne,* der som saa mange andre »Hellige« Svaghed at fortabe sig formeget i Sladder om kønsl

---

[1]) W. Pryonne: Histriomastix or the Players Scourge, 1633, p.

er der næppe nogen Tvivl om, at »Cockpit« ikke var og heller ikke blev noget velanset Theater. Rimeligvis efter Ødelæggelsen i 1617 antog det Navnet »*Phoenix*«, men sædvanligvis ses det dog benævnet med sit oprindelige Navn, ligesom det ikke lykkedes det gamle »*Beargarden*« at faa Publikum til at gaa ind paa det finere Navn »Haabet«, som Henslowe gav det i 1614.

Paa »Cockpit« eller »Phoenix« spillede mest »Dronningens Mænd«, senere under Navn af »Beestons Selskab«. Det vedblev at bestaa efter Restaurationen, men tabte enhver Betydning, efter at det nye Drury Lane Theater, det saakaldte Royal Theatre, Drury Lane, — der ikke laa paa samme Grund som »the Cockpit« — i Aaret 1663 blev taget i Brug af Sir William Davenant.

Endnu et lille Theater — det sidste som blev bygget i denne Periode — har vi et Par Ord at melde om.

Det er ovenfor berørt, at »*Whitefriars*« og »*Salisbury Court Theatret*« var et og det samme. Dette er dog saaledes at forstaa, at Salisbury Court Theatret, der byggedes i 1629 tæt ved det gamle Whitefriars Kloster eller paa dettes Grund, af og til benævntes med det gamle Klosternavn, i Lighed med »Blackfriars« Theatret, der dog intet andet Navn havde.

Det gamle Whitefriars Kloster, som Shakespeare nævner i sin Richard III[1]), eksisterede ikke mere paa Shakespeares Tid som saadant. Det havde givet Plads for en Del prægtige Boliger for Adelsmænd og andre velhavende Folk. Men det gamle forfaldne Refektorium benyttedes af og til — vist ikke ofte — til Theaterforestillinger. Jeg skulde næsten formode, at da »Kongens Tjenere« i 1608 fordrev »Dronningens Børn«

---

[1]) *Gloster:* Tag Baaren op.
*Adelsmand:* Til Chertsey, Eders Naade?
*Gloster:* Nej, til Whitefriars; vent der til jeg kommer.
Rich. III, $I_2$.

fra »Blackfriars« [1]), disse sidste da gik Whitefriars gamle Spisesal og forsøgte Lykken der. I alt Fald spillede *Nath. Field* — Hovedskuespilleren blandt »Dronningens Børn« — sit Stykke »Kvinden er en Vejrhane«, her omkring eller snarest før 1610. Og før denne Tid hører vi ikke om Forestillinger i »Whitefriars«.

Til noget egentligt Theater er denne Klostersal vistnok aldrig blevet omdannet. Da »*Salisbury Court*« byggedes, var det paa en anden Grund, skønt lige i Nærheden, og vistnok helt af nyt. Den i dette Tilfælde herlige engelske Konservatisme, der gør, at Londons Gadenavne er som en Haandbog i Byens Historie, har ogsaa bevaret os begge disse to gamle Theaternavne i de to Gader *Whitefriars street* og *Salisbury court*. De ligger lige i Byens travleste Centrum, begge løbende ud til *Fleet street*.

Paa en vis Maade kan det altsaa siges, at der har været et »Whitefriars Theater«, nemlig den gamle Klostersal, som nu og da har været benyttet til Skuespil, og det senere »Salisbury Court«, som var et rigtigt Theater, og som sikkert ganske overflødiggjorde Klostersalen, saaledes at de ikke har eksisteret samtidigt.

Det nye Theater synes at have slaaet godt an. Dog ikke ligestraks. Det lejedes vistnok først af et Selskab, som paa denne Tid kaldtes »*the King's Revels' Children*« [2]). Dette var næppe nogen fremragende Trup, men fik dog i 1632 en saa anset Forfatter som Shirley til at skrive for sig. Samme Aar maatte »Kongens Børn« — ikke at forveksle med »the King's servants«, Shakespeares gamle Selskab — forlade Salisbury

---

1) Se ovenfor p. 36.

2) Det samme der tidligere havde hedt »Dronningens Børn«, men som efter Dronning Annas Død fik det ovenanførte Navn.

Court og gaa til det mindre ansete »*Fortune*«, medens »Prins Charles' Mænd« rykkede ind i det ny lille Theater og straks fik en Sukces i *Marmions* første, morsomme Komedie »Hollands Lejr«. Ogsaa *Rich. Brome* skrev for »Salisbury Court«, idet hans »Antipoder« opførtes der 1638 af Dronningens Mænd.

I det hele var det lille Theater, om hvis Ydre eller Indre vi ellers intet ved, uden at det, ligesom »Cockpit«, var et *privat*, altsaa lukket og overdækket Tkeater, godt anset og kan vel i Rangforordning sættes efter »Blackfriars« og »Globe«.

Det overlevede Republikkens Tid, og der spilledes paa det efter Restaurationen, men det kaldtes da »Theatret i Dorset Court.«

---

# OVERSIGTSLISTE

OVER

## DE LONDONSKE THEATRE MELLEM 1576 OG 1642

| | |
|---|---|
| **„Theatret"** | Bygget: 1576; nedrevet: 1598; Ejer: Burbage; Selskab: Lord Kammerherrens; Beliggenhed: Shoreditch, nordøstlige London; offenligt Theater. |
| **„Tæppet"** | Bygget: 1576 ell. 1577; Nedrivningstid ukendt; Ejer: ukendt; Selskab: Lord Kammerherrens, senere Dronningens og Prinsens; Beliggenhed: Shoreditch; offentligt Theater. |
| **„Newington Butts"** | Bygnings- og Nedrivningstid ukendt; Ejer: Henslowe; Selskab: Lord Admiralens; Beliggenhed: Newington (Lambeth), Sydsiden af London, højre Temsbred; offenligt Theater(?). |
| **„Rosen"** | Bygget: 1592; Nedrivningstid ukendt; Ejer: Henslowe; Selskab: Lord Admiralens; Beliggenhed: Bankside, Sydbredden af Temsen; offentligt Theater. |
| **„Blackfriars"** | Bygget: 1596; nedrevet: 1647(?); Ejer: J. Burbage og Arvinger; Selskab: Kapelbørnene, fra 1608 Kongens; Beliggenhed: nuværende Queen Victoria Street, City; privat Theater. |
| **„Svanen" eller „Paris Garden"** | Bygget: ca. 1596(?); Nedrivningstid ukendt; Ejer: Francis Langley; Selskab: ukendt; Beliggenhed: Paris Garden, Bankside; offenligt Theater. |
| **„Globe"** | Bygget: 1598; brændt 1613; genopbygget 1614; nedrevet 1644; Ejer: Brødrene Burbage; Selskab: Kongens; Beliggenhed: Bankside, nær St. Saviours; offenligt Theater. |

| | |
|---|---|
| „Fortune“ | Bygget: 1599; brændt 1621; genopbygget 1622(?); nedrevet ca. 1661; Ejer: Henslowe og Alleyn; Selskab: Lord Admiralens (Prinsens, Fortunes); Beliggenhed: Golden Lane, Middlesex; offenligt Theater. |
| „Røde Okse“ | Bygget: ca. 1599(?); ombygget: ca. 1630(?); nedrevet: ca. 1663(?); Ejer: ukendt; Selskab: Dronningens (Prinsens, Bull Company); Beliggenhed: St. John Street, Clerkenwell; privat Theater. |
| „Haabet“ eller „Bjørnegaarden“ | Bygget (som Theater): 1613; nedrevet: ca. 1644(?); Ejer: Henslowe og Alleyn; Selskab: Lady Elisabeths; Beliggenhed: Bankside; offenligt Theater. |
| „Cockpit“ eller „Phoenix“ | Bygget: ca. 1615(?); nedrevet: efter 1663; Ejer: ukendt; Selskab: Lady Elisabeths (Dronningens, Beeston's boys); Beliggenhed: Drury Lane; privat Theater. |
| „Salisbury Court“ eller „Whitefriars“ | Bygget: 1629; nedrevet: ? efter Restaurationen; Ejer: ukendt; Selskab: Revels Children og Prinsens; Beliggenhed: Salisbury Court (ved Fleet street); privat Theater. |

## ALMINDELIGE THEATERFORHOLD.

### I.

*Forestillingstiden. Plakater. Taylors Rim-Væddekamp. Billetpriser og Billetkassereren. Forestillingsindtægt og Hoffets Betaling. Hvad Theatrene rummede.*

Naar Trompetfanfarerne skingrede ud over Londons Tage, og de brogede Silkeflag hejstes paa Masterne oppe paa de smaa, kvistagtige Taarne, der ragede op over Theatrenes Ringmure, hvor de mangehaande Skilter: Svanen, Atlas med Verdenskuglen, Lykkegudinden o. s. v. smældede for Vinden, saa betød det, at Forestillingen inde skulde tage sin Begyndelse, og Theatergængere skyndte sig at blive færdige med deres Middagsmad for at sikre sig en god Plads i Tide.

I de ældste Dage, da Theaterlysten var i sin hidsigste Opvækst og Theatrene endnu kun faa, var det end ikke ualmindeligt, at man forsømte sin Middag og indtog sin Plads længe før Forestillingens Begyndelse, hvor man saa sad taalmodigt og ventede, og hilste ærbødigt paa de halvpaaklædte Skuespillere, som kom og kiggede ud mellem Scenens Baggrundsdraperier for at passe paa, om Huset fyldtes [1]).

---

[1]) »For they to theatres were pleased to come,
Ere they had din'd, to take up the best room;
There sat on benches not adorn'd with mats,
And graciously did vail their high-crown'd hats
To every half-dressed player, as he still
Through hangings peep'd to see the galleries fill«.

Davenant: *The Unfortunate Lovers,* Prologen
cit. af Malone. Engl. St. p. 157, n. 9.

Man besørgede sine Forretninger tidligt paa Dagen — Børstiden var saaledes Kl. 11 — og spiste til Middag Kl. 12. Theatertiden var da sikkert mellem et og to. Men det var endnu i de gode gamle Tider, ved det sekstende Aarhundredes Slutning. Man hører snart om den omsiggribende Modernisme, der lader det blive *fashion* at spise til Middag saa sent som Kl. 2[1]), og Theatret, der altid har været afhængigt af Folks Spisetider, maa udsætte Forestillingens Begyndelse til Kl. 3. Men senere blev den heller næppe i den shakespeareske Tid.

Det blev ogsaa Mode, i Stedet for selv at sikre sig sin Plads i Tide, at sende sin Tjener hen og holde den aaben, naar noget særligt, som en ny Forestilling, var paa Færde. Ellers var det nok saa fint at vække en Smule Opsigt ved at komme drivende, efter at Stykket var begyndt.

Man spillede i Theatrenes første Tid hver Dag, ogsaa om Søndagen, blot ikke i Kirketiden, og saaledes vedblev man at gøre i Dronning Elisabeths Regeringstid til største Forargelse for Puritanerne, der endog maatte finde sig i, at selve Rigets Overhoved fandt det meget godt foreneligt med sin kristelige Majestæt at overvære Skuespil paa Helligdagen. Et Forbud fra Lord Mayoren i 1580 blev ikke overholdt. Under Jakob I. blev offentlige Forestillinger om Søndagen dog forbudt ved en Parlamentsakt, men Hoffet overholdt ikke denne Forordning, og Kong Jakob bivaanede gladelig baade Skuespil og de af ham saa yndede »Masker« saavel Hellig som Søgn[2]).

Skønt der ingen Dagspresse eksisterede paa Shakespeares Tid, havde Publikum dog ikke synderligt Besvær med at skaffe sig at vide, hvad der opførtes paa Theatrene. »Vanddigteren«

---

1) Dekker: *the Gull's Horn-book*, 1609.

2) Nutildags er alle Søndagsforestillinger som bekendt absolut undertrykte i England. Indtil for faa Aar tilbage var endog offentlige Samlinger og Gallerier lukkede om Helligdagen.

Taylor fortæller i et af sine humoristiske Skrifter[1]) en lille Anekdote om Skuespilleren *Field,* som tydeligt viser os dette: »Master Field«, skriver han, »Skuespilleren red en Dag op ad Fleetstreet i stærkt Trav, da en Herre raabte ham an og spurgte ham, hvilket Stykke der spilledes den Dag. Han, der blev vred over at blive stanset af et saa ubetydeligt Spørgsmaal, svarede, at han kunde se, hvad der blev spillet, paa hver *Post [upon every poste* ɔ: paa hver Stolpe, hver »Plakatsøjle«]. Jeg beder meget om Forladelse, sagde han, jeg tog Dem for *Posten [poste* ɔ: Postillon, Postrytter]; De red saa hurtigt«.

Dette var altsaa Brugen. Man slog trykte Plakater op paa Gadestolper[2]) — ganske som nu — hvor Stykkets Navn, men ikke Forfatterens og heller ikke Skuespillernes, bekendtgjordes. Den ovenfor citerede »Vanddigter« forsyner os andensteds ogsaa med Oplysninger om, hvormange Plakater der sædvanlig tryktes.

Han havde nemlig en Gang — det var i 1614 — udfordret »Rimeren« *William Fennor* til en Væddekamp i improviseret Rimekunst. Kampen skulde staa i »Hopetheatret«; men den trædske Rimsmed Fennor lod Vanddigteren i Stikken og udeblev ganske paa Forestillingsdagen. Sagen vakte en Del Opsigt, og Taylor skrev en harmfnysende, versificeret Piece[3]) om den Spe, han havde lidt. I Forordet hedder det: »Det skal derfor vides af alle Mennesker, at jeg, *John Taylor,* Færgemand, var kommen overens med *William Fennor* (som anmassende og falskelig betitler sig »Hans Majestæt Kongens Rim-

---

1) John Taylor: *Wit and Mirth*; Anekdoten kaldes »*a Quiblet*«.

2) They use to set up their billes upon posts some certaine days before. to admonish the people to make resort to their theatres, that they may thereby be the better furnished, and the people prepared to fill their purses with their treasures«. — John Northbrook: *Treatise against Idlenes, vaine Playes and Interludes.*

3) Taylor's Revenge, or the Rimer William Fennor firkt, ferrited, and finely fetcht over the coales. — Taylor's »Works« 1630 p. 142 ff.

digter«) at han skulde svare mig i en Prøve i Vid, sidste 7de Oktober 1614 paa »Haabets« Scene paa Banksiden, og bemeldte Fennor fik 10 shillings af mig i Haandpenge for at komme og møde mig, *hvorpaa jeg lod trykke 1000 Plakater*, og gjorde mit Navn bekendt paa 1000 Maader og flere, for at give mine Venner Underretning om denne Bear Garden Banket paa lækre Aandfuldheder; og da den Dag kom, paa hvilken Forestillingen skulde have fundet Sted, og Huset var fyldt med et anseligt Publikum, som havde givet ualmindelig mange Penge ud: saa løb den Asensdriver sin Vej og lod mig staa som en Nar midt iblandt tusinde af kritiske Dommere, hvor jeg blev tænkt ilde om af mine Venner, forhaanet af mine Fjender og kort sagt i større Forlegenhed end den blinde Bjørn[1]) midt i al dens Piskeskum. Foruden tyve Pund i Penge mistede jeg min Reputation blandt mange og vandt Vanære i Stedet for mine bedre Forventninger«.

Vi se altsaa heraf, at tusind Plakater tryktes og opsloges, ialt Fald ved særlige Lejligheder; thi ved de ordinære Forestillinger synes dette Antal at være uforholdsmæssig stort[2]).

Saa vidt mig bekendt er ingen af Tidens trykte Plakater, mærkelig nok, bevaret eller dog fundet frem. Derimod findes en haandskrevet Plakat til en Bjørnekamp, formodentlig altsaa Manuskript til den trykte, iblandt Dulwich Collegiets mange Skatte[3]). Den stammer fra Jakob I's Tid, og som det eneste authentiske Minde om Tidens Theaterreklame skal den have sin Plads her. Dens Form er saaledes:

»I Morgen, Torsdag, forevises i »Bjørnegaarden« paa Banksiden en stor Væddekamp, udført af Dyrefægterne fra Essex, som har udfordret alle Besøgende uden Undtagelse til at sætte

---

1) Sml. ovenfor p. 47.
2) Vort kgl. Theater trykker nutildags c. 150 Plakater daglig. Og London var næppe saa stor som København er nu.
3) Warners Catalogue etc. p. 83. (Ord. 236).

5 Hunde mod en enkelt Bjørn for 5 Pund, og ogsaa at hidse en Tyr til Døde imod Væddemaal; og til Eders end bedre Fornøjelse skal I faa den fornøjelige Leg *(sport)* med Hesten og Aben[1]), samt Piskning af den blinde Bjørn.

*Vivat Rex!*«

Til de rigtige Komedieplakaters Affattelse kan vi ellers nogenlunde slutte os fra de »langhalede« Titler[2]), som Bogtrykkerne gav Stykkerne, saaledes i de ældste Kvartudgaver af en Del af Shakespeares Dramaer. Et Par Eksempler vil vise Stilen. *Henrik IV* faar saaledes følgende Titel:

»Historien om Henrik den Fjerde; med Slaget ved Shrewsbury mellem Kongen og Lord Henrik Percy, med Tilnavnet Henrik, Nordens Hedspore. Med Sir John Falstaffe's humoristiske Indfald. Nylig gennemset af W. Shakespeare. 1598«.

*Købmanden i Venedig* sendes ud med en endnu længere Anbefaling:

»Den højst fortræffelige Historie om Købmanden i Venedig. Med Jøden Shylocks overordentlige Grusomhed mod bemeldte Købmænd, idet han skærer nøjagtig et Pund af hans Kød, og Erhvervelsen af Portia ved Valget af tre Skrin. Som det adskillige Gange har været spillet af Lord Kammerherren hans Tjenere. Skrevet af William Shakespeare. 1600«.

*Kong Lear* kommer til at se saaledes ud:

»Mr. William Shakespeare hans Sande Krønike Historie om Kong Lear og hans tre Døtres Liv og Død. Med Jarlen af Glosters Søn og Arving, Edgars, ulykkelige Liv og hans

---

[1]) Sml. ovenfor p. 46.

[2]) Saaledes kalder *Thomas Nash* disse Bogtrykkertitler i Fortalen til sin *Pierce Penniless*. Han skriver til sin Trykker: »Skær for det første den langhalede Titel af, og lad mig ikke paa Forsiden af min Bog staa og holde en kedsommelig Markskrigeroration til Læseren, naar der inden i det hele ikke er noget rosværdigt«. — Nash: Pierce Penniless, etc., optrykt for the Shakespeare Society, 1842, p. XIV.

tungsindige og paatagne Indfald som den vanvittige Tom: Som det spilledes for Hans kgl. Majestæt i Whitehall paa Sct. Stefans Aften i Julehelligdagene. Ved Hans Majestæts Tjenere, som sædvanlig spiller paa »Globen« paa Banksiden. 1608«[1]).

Nogen Personliste fandtes, saa lidt som Skuespillerne Navne, ikke paa Plakaterne. Den Skik at nævne de Spillendes Navne paa Programmerne tilhører i England vistnok først det 18de Aarhundrede[2]).

I »En Skærsommernatsdrøm« ser vi Shakespeare selv gøre Nar af de latterlige Theaterplakater, naar han lader Philostrat læse op om »en kort, udførlig, lystelig Tragedie om ungen Pyramus og Jomfru Thisbe«.

Billetpriserne til Theatrene var heller ikke angivne paa Plakaterne, men vi er af forskellige Ytringer i Tidens Skuespillitteratur ret godt underrettede om den almindelige Indgangsbetaling, selv om vi ikke med Nøjagtighed kan bestemme de forskellige Pladsers Priser i de forskellige Theatre, hvad

---

1) Disse omstændelige Programmer gik med de rejsende, engelske Trupper til Tyskland og naaede der en enestaaende Højde af vidtløftig Smagløshed. Jeg finder i en Gotha Theaterkalender fra 1783 følgende Pragtblomst af en Hamletplakat: »Sandelig! et større Skuespil har Landshut endnu ikke set! — Hvilke Tanker! Store, rystende og uforlignelige. Kun én Chakespear [sic] har der været i Verden, der har skrevet saa mesterligt og gjort sig uforglemmelig for begge Efterverdener[!]. Kun en Hamlet kan bringe Tilskueren til at stivne, lægger hans Hjærte i Presse og gøre hans Sanser bekendt med Evigheden. Dette Sørgespil er en sand, skrækkelig Historie fra Danmark, og gysende indeslutter den Gengældelsesretten«. Her følger en Beretning om Indholdet; Stykket ender i den tyske Form med, at Hamlet »bestiger sin retmæssige Trone« . . . »Hvor skulde der gives et Menneske, som ikke gerne vilde se og beundre Hamlet, skænke ham sit Besøg og sit Bifald«. — Ved Siden heraf er der intet mærkværdigt i, at en anden berømt Shakespearesk Tragedie kaldes paa sin tysk: »*Richard der dritte, oder der grausame Protector*«, eller at en Hamletbearbejdelse fra 17de Aarhundrede bærer Navnet: »Der bestrafte Brudermord oder Prinz Hamlet aus Dänemark«.

2) J. P. Collier anfører rigtignok en Plakat fra 1663 med fuldstændig Personliste og Rollebesætning, men den bør vist betragtes med største Mistænksomhed.

der da iøvrigt heller ikke vilde være af nogen betydelig Interesse.

Saa vidt man kan se af Billederne af Shakespearetidens Theatre, har der kun været én Indgang paa dem, og de praktiske Theaterdirektører har vel netop indrettet det saaledes med Forsæt for at simplificere Pengeindkasseringen og gøre det vanskeligt for Publikum at snyde sig ind uden at betale.

Ved Hovedindgangen stod Personalets betroede Mand, den saakaldte *gatherer*, med sin Pengekasse *(box)*, i hvilken han strøg Sixpencerne ind for siden at aflevere det hele til den ledende Skuespiller. Indenfor var flere *gatherers*, der indkrævede Ekstrapriserne for de finere Pladser. Disse Gatherers var undertiden Kvinder; for de underordnede Skuespillere var det en eftertragtet Forøgelse af Indtægterne at faa deres Hustruer ansatte som Billetkassererskerr[1]). Det er, saa vidt mig bekendt, den eneste Ansættelse, som en Kvinde kunde faa ved de gamle, engelske Theatre, idet, som bekendt, ingen Kvinde optraadte paa Scenen, hverken som Skuespillerinde eller iblandt Komparserne.

Der findes blandt »Alleyn Papirerne« et lille Brev fra Skuespilleren *William Birde*, som omtaler en Gatherers Hverv, og som vistnok er det eneste direkte Vidnesbyrd om denne Art Bestillingsmænd. Da det i det hele giver et ganske godt Indblik bag Scenen og tillige er meget lidt kendt, tager jeg ikke i Betænkning at meddele det her.

Det lyder som følger:

»Sir!

Der er en vis John Russell, som efter Deres Forslag blev gjort til Gatherer hos os. Men da mine Kammerater har fundet ham falsk mod os, har vi mange Gange advaret ham

---

1) Se i »Alleyn Papers«, p. 51, Brevet, der anbefaler Skuespiller Roses Kone til en saadan Post.

mod at tage Kassen; og han har ofte med de ugudeligste Eder lovet ikke at røre den. Og dog, trods sine afskyelige Eder, har han taget Kassen, og mange Gange indkasseret paa en højst samvittighedsløs Maade, hvorfor vi har besluttet, at han aldrig mere skal komme til Døren. Dog skal han for Deres Skyld faa sin Løn for at gøre nødvendig Statisttjeneste[1]) paa Scenen, og hvis han vil fornøje sig selv og os med at børste vore Klæder, naar han har fri, vil vi betale ham for det også. Jeg beder, send os et Ord, om dette Forslag tilfredsstiler Dem; hvad ham angaar, da ved vi, at hans Uredelighed er saa stor, at det ikke vil tilfredsstille ham.

I det vi heri som i langt vigtigere Sager erklærer os til Deres Raadighed, anbefaler jeg Dem Gud i Vold.

Deres hengivne og ærbødige Ven
W. Birde.

Til hans kære Ven, Mr. Alleyn, giv dette«[2]).

For et enkelt Theaters Vedkommende har vi ved et Tilfælde helt nøjagtige Oplysninger om den stigende Skala i Billetpriserne. *Ben Jonsons* Komedie, »Bartholomæus Markedet«, der blev opført paa »Haabet« i 1614, indledes med et Forspil, der udføres af forskellige Theaterfunktionærer: Scenevagten *(the stage keeper)*, Suffløren *(the book-holder)*, Skriveren, og i hvilket Jonson behandler Publikum med en udsøgt og skærende Haan. Han afslutter en Slags Kontrakt med Tilskuerne, hvori det bl. a. hedder: »Det vedtages endvidere, at enhver Person her har sin eller deres fri Vilje til at dømme, til at finde Behag eller Mishag paa deres egen Bekostning, idet Forfatteren nu har skilt sig ved sin Ret. *Det skal være enhver*

---

[1]) Det er allerede tidligere — sml. ovenfor p. 6 — bemærket, at Billetkassererne tillige gjorde Tjeneste som Statister.

[2]) Den sidste Linie er den sædvanlige Udskriftsformel paa Datidens Breve. Manuskriptet til ovenstaaende var i Shakespeareforskeren Halliwell-Phillipps Eje. Det er aftrykt i Colliers »Alleyn Papers«, p. 32 f.

*Mand tilladt at dømme til en Værdi af seks Pence, tolv Pence saa og for atten Pence, to Shilling, en halv Krone, efter Prisen af hans Plads;* dog bestandig under Forudsætning af, at hans Plads ikke overgaar hans Forstand. Og hvis han betaler for et halvt Dusin, kan han ogsaa kritisere for dem alle, dog saaledes, at han indestaar for, at de tier stille. Han kan gøre en Indsats for sin Kritik her, lige som man sætter ind paa Lodder i Lotteriet; men hvis han kun kommer seks Pence i Kassen ved Døren og vil kritisere for en Krone, maa det samtidig anses for at være baade meningsløst og uretfærdigt« [1]).

Vi ser altsaa heraf, at de billigste Pladser kostede 6 Pence, de dyreste en halv Krone ɔ: to og en halv Shillings. Andre Steder i samtidige Stykker og Piecer bekræfter Ben Jonsons Udsagn; atter andre melder om lavere Priser helt ned til 1 Penny Pladser. Der er imidlertid ingen Grund til at opholde sig synderligt ved den tilsyneladende Uoverensstemmelse i Beretningerne om Billetpriserne. Disse har naturligvis den Gang saa lidt som nu været helt stabile, ikke heller ens for de forskellige Theatre. Vi ved saaledes, at man forhøjede Priserne ved Førsteforestillinger til det dobbelte, ja undertiden endog til det tredobbelte [2]); sandsynligvis har man ogsaa sat Priserne ned i daarligere Tider eller naar tarveligere Selskaber optraadte. Der er ingen Grund til at tro, at f. Eks. »Jarlen af Sussex's Mænd« har kunnet opnaa de samme Priser som »Lord Chamberlains Selskab«, selv om de spillede paa samme Theater.

I det væsentlige tør vi imidlertid godt gaa ud fra, at den

---

[1]) Ben Jonson: Bartholomew Fair, Forspil.

[2]) Dog maaske næppe i den egentlige shakespeareske Tid. I en Komedieprolog fra 1678 findes følgende Linier:

»An actress in a cloud's a strange surprise,
And you ne'er *pay'd treble prices* to be wise«.

Der findes mange Vidnesbyrd om, at Priserne forhøjedes allerede tidligt, naar noget særligt var paa Færde.

Skala, som nævnes hos Ben Jonson, var den normale for de gode Selskaber og i det hele holdt sig saa temmelig uforandret fra Theatrenes Tid og indtil Borgerkrigen 1642.

Priserne var altsaa ingenlunde smaa, naar man tager i Betragtning, at man for at faa en Værdi, der svarer til den nuværende, maa multiplicere den med otte.

En god Gennemsnitsindtægt for et velbesøgt Theater synes £ 20, altsaa c. 2800 Kr. i moderne Mønt, at have været. Det var den Sum, saa vi, som John Taylor satte til paa sin mislykkede Forestilling i »Haabet«, og det var den Sum, som Dronningen betalte et Skuespillerselskab med, naar hun bestilte det ud til sig paa en Tid, der faldt sammen med den sædvanlige Theatertid.

De kongelige Personer besøgte nemlig ikke Theatrene, men Skuespillerne engageredes til at spille paa Slottene og fik deres Honorar derfor. Almindeligvis fandt Hofforestillingerne Sted om Aftenen, saaledes at de ikke kolliderede med de offentlige Theaterforestillinger. I saa Fald betaltes der kun £ 10, som altsaa var en ren Fortjeneste. Beordredes en Trup derimod til at spille ved Middagstid, fik den som Erstatning for den tabte Kasseindtægt £ 20.

Regner vi Gennemsnitsprisen for Billetten til 1 Shilling, faar vi det Resultat, at et godt besat Hus ikke samlede mere end c. 400 Mennesker, et Tal, der overrasker ved sin Lidenhed, og som rigtignok fjærner sig overordentligt fra de Witts ovenfor anførte Angivelse af, at »Swan Theatret« skulde kunne rumme 3000, men som ikke desto mindre synes mig at maatte komme Virkeligheden nærmere end dette sidste. Thi Theatrene var vitterlig alle forholdsvis smaa, og Scenen, der skød sig saa langt frem, optog en stor Del af, hvad vi kalde »Gulvet«s Pladser, medens et Theater, som skal rumme 3000 Mennesker, maa være kolossalt af Omfang, navnlig naar der kun

er tre Etager, og en Fjerdedel af Gulvet er optaget af Scenen[1]).

Man kan vistnok trøstig gaa ud fra, at udover 600 Mennesker rummede intet Theater paa Shakespeares Tid.

---

## II.

*Udgifter før og nu. Scenen og dens Udstyr. Tilskuere paa Scenen.*

Skønt de engelske Theatre den Gang altsaa ikke egnede sig til Massetilstrømninger af Folk, var de dog gennemgaaende en særdeles god Forretning. Udgifterne var nemlig smaa.

En Mængde af de Udgifter, som nu tynger en Direktørs Budget og gør Theaterdrift til i alt Fald et meget risikabelt Foretagende, var Datidens Theatre fuldstændig eller delvis fri for. Man tænke blot paa en saadan Udgiftspost som Belysningen, som de fleste Theatre, der spillede ved Dag og i aabne Rum slet ikke kendte til, og som i de lukkede Theatre androg en rent forsvindende Sum i Forhold til den aftenlige Byrde, som Belysningsregningen nu er.

For ikke at tale om det store, komplicerede Dekorations- og Maskinerivæsen, der vel er den moderne dramatiske Kunsts værste Hemsko, uhyre kostbart, som det altid er, uden Illusionsvirkning, som det for det meste viser sig, hæsligt og stilløst, som man meget hyppigt ser det. Denne Klods om Benet havde de gamle engelske Skuespillere og Theaterledere

---

[1]) Til Sammenligning tjener, at »det kgl. Theater« i København, et dog ret omfangsrigt Hus og bygget specielt med stor Opera og Ballet for Øje, kun rummer c. 1600 Personer.

ikke at trække om med, og de sparede derved en Mængde Tid og en Mængde Penge.

Det var ikke, fordi det kostbare sceniske Udstyr den Gang var helt ukendt i England. Ved Hoffesterne anvendte man uhyre Summer paa det fra Italien og Frankrig indførte Dekorationsvæsen, som *Inigo Jones*, Ben Jonsons Medarbejder og senere bitre Fjende[1]), forestod. Men Theaterlederne ræsonnerede med Rette som saa, at et Publikum, der gav Sixpence eller en Shilling for at høre et Skuespil, ikke kunde fordre, at der skulde ofres Tusinder alene paa et Udstyr, som maaske efter faa Opførelser var ubrugeligt. Og de sparede derved fornuftigvis en Mængde Penge.

Men desforuden sparede de overordentligt i Tid. Ingen udenforstaaende gør sig vist rigtig klart, hvilken uforholdsmæssig Mængde Tid, Besvær og Bryderi, der ofres paa de moderne Sceneudstyr, med et Resultat, der dog oftest mangler kunstnerisk Adel og Stil. Og det maanedlange Slid anvendes kun altfor hyppigt paa Skuespil, der ikke opføres mere end nogle faa Gange. Dog selv om Dekorationsvæsenet i ydre Henseende kommer til sin Ret og svarer Regning, ved at Stykket gaar et passende Antal Gange, taber man dog Tid paa anden Maade ved Nutidens Udstyrsmetode.

Et stort, shakespearesk Drama, opført i moderne Smag med mange, vekslende Dekorationer, hvor alle Theatrets Malere, Snedkere, Smedde, Tapetserere og Maskinfolk har nedlagt deres bedste Arbejde for at gøre de sceniske Billeder saa illusionsvækkende som muligt, vil ikke i sin oprindelige Skik-

---

1) Uvenskabet mellem Inigo Jones og Ben Jonson skrev sig for en Del fra, at Jones fordrede at staa først paa Titelbladet som Forfatter til de »Maskespil« af B. Jonson, som han havde udstyret og lavet Maskineri til. Det bebrejdedes Ben Jonson, at han skulde have sagt om Inigo J., at han var et Fæ. »Det har jeg aldrig sagt«, erklærede Jonson bestemt, »men jeg har sagt, at han var en Ærke-Slyngel, og det staar jeg ved«. Ben Jonson's Conversations with Drummond. — Lond. 1842, p. 31.

kelse kunne spilles inden for et rimeligt Tidsrum. Man maa altsaa skride til at beskære de gamle Stykker og det saa radikalt, at det ikke kan undgaas, at meget godt og væsentligt gaar tabt[1]). I Shakespeares egen Tid derimod spilledes hans og hans Fællers Stykker helt igennem og uden Spring paa to til tre Timer — den den Gang sædvanlige Varighed for hvad vi kalde et Helaftensstykke. Man havde det Held, at Tidens Publikum kunde glæde sig alene ved at høre skønne og vittige Ord godt og morsomt sagte, og at det ikke krævede, at Skuespillerne skulde være maleriske »Forgrundslømler« i Dekorationsmalerens og Maskinmesterens Scenebilleder.

Jeg har andensteds[2]) givet en sammenhængende Fremstilling af den materielle Scenes Udvikling fra Middelalder til Renaissance og vist, at den engelske Scene ikke i det væsentlige er forskellig fra det øvrige komediespillende Europas simple Tribunescene, skønt dens Tilskuerplads og Theatrets ydre Form viser adskillige Ejendommeligheder. Det turde vel derfor være overflødigt her detailleret at gentage, hvad der alt foreligger trykt paa Dansk.

Den gammel-engelske Scenes Indretning frembyder i Virkeligheden ingensomhelst Uklarhed. Naar man desuagtet finder saa mange forvirrede og fejlagtige Fremstillinger rundt om,

---

[1]) At der overhovedet stryges i Shakespeares og andre Klassikeres Arbejder, deri ser jeg ingen Helligbrøde. Man erindrer *Ben Jonsons* Ord: »Skuespillerne har ofte nævnet det som en Ære for Shakespeare, at, hvad som helst han skrev, havde han aldrig strøget en Linie ud i sine Skrifter. Mit Svar var, jeg vilde ønske, han havde strøget tusinde; — hvilket de fandt var ondskabsfuld Tale. Jeg havde ikke fortalt Efterverdenen dette, undtagen for at vise deres Uvidenhed, som valgte hin Lejlighed til at rose deres Ven netop i det, hvori han mest fejlede; og ikke for at retfærdiggøre min egen Oprigtighed, — thi jeg holdt af Manden og ærer hans Minde, paa denne Side Afgudsdyrkelse, saa godt som nogen«. — B. Jonson's »*Timber or Discoveries*« 1641, aftrykt af Halliwell-Phillipps »Outl«. p. 649. Den som ikke kan se Pletterne hos Shakespeare, kan let mistænkes for heller ikke tilfulde at kunne maale de højeste kunstneriske Tinder, hvortil den vidunderlige Digter er naaet.

[2]) Se min »Skuespilkunst i Middelalder og Renaissance«, pp. 49—81 og 308—340.

selv i de nyeste Shakespeareværker, maa Aarsagen vel søges i, at Hovedvægten i disse Værker som oftest lægges paa den æsthetiske Værdsættelse af Tidens Skuespillitteratur, medens den theaterarkæologiske Side forsømmes, saaledes, at den ene Skribent efter den anden afskriver de Theorier, som var gængse for 100 eller 50 Aar siden uden at gennemarbejde de nyere spredte Opdagelser af Billeder og Dokumenter, som nu har givet os et fuldtud klart Billede af Shakespearetidens Skueplads.

Blot synes det ikke helt urimeligt at ramme en forsvarligere Pæl gennem den stadig opdukkende Overtro om Skakespeare-Scenens *Fortæppe*, samt om de fantastiske Soffitter, forestillende »Himmelen« eller den blaa Luft, der svæver over adskillige Forskeres Hjærner og kaste Skygge over deres theatralske Begreber[1]).

Den shakespeareske Scene havde intet Fortæppe og kunde intet have.

Den var en Tribune, som skød sig ud blandt Publikum, og som var aaben paa de tre Sider. Skulde den have været dækket før Forestillingens Begyndelse eller mellem Akterne, maatte den have haft *tre* Tæpper, og disse maatte som andre Tæpper have haft noget at hænge paa. Der maatte altsaa have været anbragt Stænger eller Piller i Hjørnerne af Scenen, mellem hvilke Tæpperne havde kunnet trækkes. Men af alt dette findes intet Spor, hverken paa nogen engelsk eller nogen anden bekendt Renaissancescene.

Derimod fandtes der paa Shakespeare-Theatret som paa de øvrige europæiske Tribunescener et *Bagtæppe*, det vil sige et Baggrundsdraperi, der afgrænsede den egentlige Scene fra Paaklædningshuset. Hvorledes dette Draperi anvendtes og hvor-

---

[1]) Blandt andet giver en Række Artikler i »Frem« af den ellers saa fortræffelige Shakespearekender Hr. *Niels Møller* Anledning til en saadan Gendrivelse. Se især »Shakespeares Theater« i »Frem« for 27. Maj 1900.

ledes det bagved liggende Rum undertiden inddroges i Handlingen, herfor har jeg paa det ovenanførte Sted af min »Skuespilkunstens Historie« [1]) gjort nogenlunde udførligt Rede.

Et Blik paa de to Scenebilleder, Fig. 3 og 7, samt den af Gaedertz opdagede Illustration, vil iøvrigt saa klart som muligt vise det rette Forhold. Navnlig det lille Titelbillede fra Alabasters »Roxana« er oplysende.

Denne endnu ikke meget kendte Illustration giver os tillige Oplysning om, at Scenen undertiden var omgivet med et lavt Rækværk paa de tre ud imod Publikum vendende Sider, rimeligvis for at beskytte mod et altfor nærgaaende Auditoriums Tilnærmelser [2]).

Hvad »Himlene« angaar, saa eksisterede der virkelig saadanne; men de havde rigtignok lige saa lidt at gøre med vore moderne Luftsoffitter, som en af en Tapetserer opsat Sengehimmel har Pretention paa at forestille »denne herlige Tronhimmel, Luften«, som Hamlet kalder den. »Himlene« *(the heavens)* var en Art Markiser, der befæstedes paa Paaklædningshuset og beskyttede en Del af Scenen mod Regn, til hvilken Ende de var forsynede med Vandrender af Bly. Saaledes ser vi, at de var indrettede i »Fortunetheatret« (sml. ovenfor Side 65). Men om nogen Art af Dekoration, der kunde svare til vore Soffitter, kan der fornuftigvis ikke have været Tale paa den helt aabne og ellers dekorationsløse Tribunescene, og det

---

1) »Skuespilkunst i Middelalder og Renaissance«, p. 317—323.

2) At en saadan Balustrade paa nogle Theatre afgrænsede Scenen, kunde vi iøvrigt have vidst af følgende to Citater;

»And now that I have vaulted up so hye,
»Above *the staye-rayles* of this earthen globe
»I must turn actor«.

Black Booke 1604.

»Monsieur, you may draw up your troop of force
»Within *the pales*«. [ɔ: Gelænderet, Rækværket].

Davenant's Playhouse to be let. — Cit. a Malone. Hist. Acc., p, 123, n. 3.

bageste Rum, der var dækket, forestillede som oftest et Værelse og vilde i det hele ikke have trængt til en saadan Udsmykning.

Hvad der kostedes paa Scenen, var altsaa bogstavelig intet, med Undtagelse af de Rekvisitter og Sætstykker, som anvendtes i Stykkerne, men som dog kun løselig hørte med til det direkte Sceneudstyr. Og selv disse Sager var ikke meget talrige eller kostbare. Vi har fra Ph. Henslowe's Haand en »Inventarieliste, taget op over *alle* Rekvisiter for Lord Admiralens Mænd, d. 10. Marts 1598«[1]), som alt i alt kun indeholder 35 Poster. Nogle af dem er meget kuriøse og bringer os godt ind i Tidens Sceneliv. Jeg anfører et Par enkelte:

*Item,* I Klippe, I Bue, I Grav, I Helvedes Mund[2]).

*Item,* II Marzipaner [ɔ: kunstigt Brød] og Staden Rom.

*Item,* I Løveskind, I Bjørneskind, & Faetons Lemmer, & Faetons Vogn, & Argosses [ɔ: Argus'] Hoved.

*Item,* Ierosses [ɔ: Iris'] Hoved og Regnbue, I lille Alter.

*Item,* Cupedes Bue & Kogger, Dugen med Sol og Maane[3]).

*Item,* I Vildsvinehoved & Serberosses [Cerberus'] III Hoveder.

*Item,* Merkurs Vinger, Tasso Maleri, I Hjelm med en Drage, I Skjold med III Løver, en Elmetræs Skovl.

*Item,* III Tamburiner, I Drage i Fostes [Dr. Faustus].

---

1) Offentliggjort af Malone, a. V. *(Additions)* p. 377 ff. og efter ham af Collier i Eng. dram. Poetry III., p. 158 ff. Manuskriptet er nu gaaet tabt.

2) Indgangen til Helvede fremstilledes fra middelalderlig Tid som et Dragegab.

3) Denne lille Dug *(clothe)*, hvis Bestemmelse vi ikke kender, har givet Anledning til, at man har troet paa Anvendelsen af malede Dekorationer.

*Item*, III Kejserkroner, I simpel Krone.

*Item*, I Aandekrone, I Krone med en Sol.

*Item*, I Kedel til Jøden [ɔ: »Jøden fra Malta« af Marlowe].

Det sceniske Udstyr var saaledes alt andet end kostbart, og endda drog Datidens Theatermænd en Fordel af Scenen, som nu ikke mere kendes.

Fra det syttende Aarhundredes Begyndelse — næppe før; i alt Fald foreligger der ingen tidligere Vidnesbyrd derom — begyndte man at leje Pladser ud paa selve Scenen. Først indrettede man net udstyrede Loger til fornemme Herrer i Galleriet lige ovenover Scenen (sml. Fig. 3); men snart blev det endogsaa Mode for de unge *Gallants* og *Gulls* at placere sig nede paa selve Scenen, hvor de kom drivende ind fra Baggrundsdraperiet og anbragte sig paa smaa, trebenede Stole, som til dette Øjemed blev lejede ud af Skuespillerne for en Ekstrabetaling af 1 Shilling eller Sixpence.

*Thomas Dekker* har i sin *The Gulls Hornbook* (1609) et Kapitel, som han kalder »Hvorledes en Gallant skal opføre sig i Theatret«, og giver heri en pudsig og malende Beskrivelse af de unge Lapses forfængelige Stillen sig til Skue oppe paa Scenen. Han skriver: »Indfind Dig ikke paa Scenen, især ikke ved et nyt Stykke, før den bævende Prolog har faaet Kulør i sine Kinder ved at gnide dem og er parat til at give Trompeterne Tegn til, at han er færdig til at gaa ind; for saa er det Tid, som om Du var et af Sætstykkerne eller pludselig kom til Syne i Draperierne, at snige Dig ind gennem Tæppet med Din Tripos eller trebenede Stol i den ene Haand og en Teston[1]), hævet mellem Tommel- og Pegefinger, i den anden.

[1]) En Sølvmønt, der gjaldt seks Pence.

Thi hvis Du vil give Din Person til Pris for Pøbelen, medens Husets Bug kun er halv fuld, saa bliver Din Dragt ganske opædt, Snittet gaar tabt, og Din hele Legemskikkelse staar i mere Fare for at blive fortæret, end om den blev serveret i Compter Fængslet mellem Fjerkræet [1]). Undgaa det, som om det var Bastonnade«.

Endnu mere fashionabelt var det at tage sin Page med og lade ham staa bag ved Taburetten, medens man selv smøgede sin Tobakspibe [2]); og naar den var udrøget, rakte man den dovent til den lille Page, der stoppede den paany og bragte Lys til at tænde ved.

Den Uskik at anbringe Tilskuere paa selve Scenen, dels for at forøge Indtægten, dels for at efterkomme de mange Spraders forfængelige Lyst til at vise sig for Publikum, greb mere og mere om sig. Endnu i Begyndelsen af det 17de Aarhundrede synes det at have været en ikke ganske sædvanlig og heller ikke ganske tilladt Brug. Vi finde i det for Theaterhistorien ganske interessante Forspil til *John Marstons* »the Malcontent« (trykt 1604, opført uden Forspillet 1601 paa Blackfriars) en lille Scene, som giver os Ret til at formode dette. I denne *Induction* optræder nemlig Komikeren *William*

---

1) Paa Shakespeares Tid fandtes i London et Fængsel, kaldet *the Poultry Compter*, hvor Fangerne bespistes med Levninger fra Sheriffernes Bord.

2) When young Rogero goes to see a play
His pleasure is you place him on the stage,
The better to demonstrate his array,
And how he sits attended by his page.

H. Parrot: *Laquei Ridiculosi, Springes for Woodcocks* 1613.

The Globe to-morrow acts a pleasant play;
In hearing it consume the irksome day:
Go, take a pipe of To: the crowded stage
Must needs be graced with you and your page.

Henry Hutton: *Folly's Anatomy,* 1619 cit. af Malone.

*Sly* som en saadan ung Modeherre, der vil tiltvinge sig Adgang til Scenen, og der udspinder sig følgende Dialog mellem ham og en Paaklæder *(Tireman)*, der følger efter Sly ind paa Scenen med en Taburet i Haanden:

*Paaklæderen*: Sir, Herrerne[1]) vil blive vrede, hvis De sidder der.

*Sly:* Hvad for noget! Vi har Lov til at sidde paa Scenen i et Privattheater. Du tror vel ikke, jeg er fra Landet, hvad? Tror Du, jeg er bange for, de skal hysse af mig? Jeg vil holde mit Liv paa, at Du tog mig for en af Skuespillerne.

*Paaklæderen:* Nej, Sir.

*Sly:* Ved Guds Øjelaag[2]); hvis Du havde gjort det, vilde jeg kun have givet Dig Sixpence for Din Stol.

De Tilskuere, der ønskede Plads paa Scenen, gik ikke ind af den sædvanlige Indgang, men kom ind igennem Paaklædningshuset, og her betalte de deres egentlige Entré, medens Sixpence'en eller Shillingen for Stolen kun var en Ekstrabetaling. Og denne *Tiringhouse* Indtægt regnedes der snart med[3]) som en fast Indtægt,

Imidlertid blev denne Skik, trods den maaske ret anselige Indtægt, som den daglig gav, snart til en utaalelig Byrde for Skuespillerne, der generedes og forstyrredes i deres Spil af de mange urolige Modejunkere. Men disse lod sig ikke saa let fordrive fra deres hævdvundne Pladser, og der maatte tilsidst et kongeligt Magtsprog til for atter at bringe en sømmelig Tilstand tilbage paa Scenen. I Februar 1665 udstedtes en Forordning, i hvilken det hedder: »Saasom Klage har været ført for Os over store Uordner i Paaklædningshuset til vor dyre-

---

[1]) *The gentlemen;* saaledes havde Skuespillerne Ret til at betitle sig.

[2]) Den Art meningsløse Eder var paa Moden blandt de fashionable »Gallants«, og der spottes tidt i Tidens Skuespil over denne Uvane. Se f. Eks. B. Jonsons »*Every man in his humour*«.

[3]) Vi ser dette tydeligt af en Skuespillerkontrakt fra 1614, hvor disse *tiringhouse dues* flere Gange er omtalte. — Se »The Alleyn Papers«, p. 76.

bare Broder, Hertugen af Yorks Theater, under Ledelse af Os elskelige og trofaste Sir Wm. Davenant, ved Tilløb af Personer didhen til Hindring for Skuespillerne og Afbrydelse af Scenerne; saa er Vor Vilje og Behag, at ingen Person, af hvad Stand han end er, maa fordriste sig til at gaa ind af Døren til Paaklædningshuset undtagen saadanne alene, som hører til Selskabet og er beskæftigede hos dem. Og byder Vi Vagten, som er til Stede der, og alle, hvem det maa vedrøre, at paase, at der bliver vist Lydighed herimod«[1]).

---

## III.

*Forfatterhonorarer. Censuren. Sir Henry Herberts Optegnelser. Shakespeares Forfatterry.*

Hvad der yderligere gjorde en Theaterdirektørs Stilling saa indbringende, var de forholdsvis smaa Honorarer, der betaltes for Stykkerne.

Vi har desværre intet Middel til med Bestemthed at afgøre, hvor meget Shakespeare fik for sine Skuespil. Han skrev udelukkende for et bestemt Selskab — »Lord Kammerherrens« senere »Kongens Mænd« — og fra dette er ingen Regnskaber

---

1) Meddelt af Collier efter et Manuskript i *State Paper Office*. Engl. Dram. Poetry III., p. 154, n. 2. — I Frankrig var den samme Uskik i fuld Gang i Molières Tid. Chappuzeau skriver (1674) i sin *Théâtre françois* (livre III., p. 153): *les Acteurs ont souvent de la peine à se ranger sur le Théâtre, tant les ailes sont remplies de gens de qualité qui n'en peuvent faire qu'un riche ornement.* Her var man imidlertid ikke saa heldig som i England med at faa dem fordrevne. Først i 1759 lykkedes det *la Comédie Française* ved en adelig Theaterynders Rundhaandethed at faa indført en fornuftig Sceneordning, hvorved alle Tilskuerpladser paa Scenen nedlagdes. — Se Ad. Jullien: Les Spectateurs sur le Théâtre, Paris 1875.

eller lignende nogensinde fundet frem. Derimod giver Henslowes Dagbog og Alleyn Papirerne os mange værdifulde Bidrag til andre Forfatteres økonomiske Forhold.

Henslowe var, som vi har set, ikke nogen generøs Arbejdsgiver og benyttede sig i høj Grad af de øjeblikkelige Chancer. I en Tid, da Konkurrencen mellem Theatrene endnu ikke var saa særdeles stærk, ser vi ham da ogsaa betale latterlig smaa Summer for de Skuespil, han erhvervede til de under ham arbejdende Selskaber. Thi han købte egentlig ikke Stykkerne selv, men var en Art Agent mellem Forfattere og Skuespillere. Vi ser i den tidligere citerede Klage, som hans Selskab førte mod ham (sml. ovenfor Side 84), at de havde »betalt ham 200 Pund eller deromkring for Spillebøger og dog nægter han at give os Manuskripterne til nogen af dem«[1]), idet han nemlig holdt dem tilbage som Pant for den Gæld, Skuespillerne stod i til ham.

Ved sin udstrakte Laanetrafik bragte Henslowe saavel Forfattere som Skuespillere i et stadigt Afhængighedsforhold til sig og kunde derved trykke Priserne paa Skuespil betydeligt. Vi ser ham i 1598 betale Drayton, Dekker og Chettle *4 Pund og 5 Shillings* i »fuld Betaling« for et Stykke betitlet »Henrik den første og Prinsen af Wales' berømte Krige«[2]). Mer fik heller ikke den ulykkelige Dekker, der rigtignok ogsaa tilbragte Halvdelen af sit Liv i Gældsfængsel, for sin »Phaeton«, medens han dog for »de trefoldige Hanrejer« fik 5 Pund. Den almindelige Pris inden Aar 1600 synes at have været 6 til 7 Pund og er intetsteds i Henslowes Regnskaber indtil dette Tidspunkt højere end £ 8.

Forfatteren gav ved Salget fuldstændig Afkald paa Retten til sit Stykke, der tilhørte Selskabet til Arv og Eje. Skuespil-

---

[1]) *Articles of Oppression against Mr. Hinchlowe,* se »the Alleyn Papers«, p. 81,
[2]) Hensl. Diary, p. 120.

lerne kunde lade det omarbejde, naar de ikke syntes, det længere passede til Tidens Smag, og da de ejede Manuskriptet, kunde Forfatteren heller ikke lade det trykke uden Selskabets Tilladelse. De mange Piratudgaver, der desuagtet fremkom, saavel mod Forfatternes som mod Truppernes Vilje, var hentede gennem Øret i selve Theatret og nedskrevne ved Stenografi[1]), hvorved naturligvis Teksten blev yderlig mangelfuld. Overfor Piratforlæggerne havde Forfattere og Theaterfolk intet andet Middel end at *betale* dem for at lade være at udgive Stykket. Og at dette virkelig skete, ser vi af en Post i Henslowes Dagbog, der lyder saadan: »Laant til Robert Shaw, den 18de Marts 1599, at give til Bogtrykkeren for at stanse Trykningen af »Patient Grissell«, 40 Shillings«[2]).

Dette Stykke kostede iøvrigt den gamle Theaterdirektør £ 10, 10 sh.[3]), og i det hele gør der sig omkring Aar 1600 en Stigning gældende i Honorarerne. Medens de indtil dette Tidspunkt gennemsnitlig er £ 6, naar de nu saa højt op som til £ 11. Saa meget fik Ben Jonson og Dekker i August 1599 for deres Sensationsstykke »the Page of Plymouth«, en Tragedie, hvis Emne var hentet fra en fornylig begaaet Forbrydelse. Medens Henslowes Dagbog ikke viser noget højere Honorar end disse elleve Pund, ser vi af Forfatterbreve til ham — offentliggjorte mellem »Alleyn Papirerne«, at omkring 1613 Prisen atter er stegen, sikkert paa Grund af den hidsige Konkurrence mellem Selskaberne, navnlig mellem »Kongens« og »Prins Henriks« Trupper. Af *Robert Dabornes* tidligere citerede

---

1) »Some by stenography drew
The plot, put it in print, scarce one word true«.
Thom. Heywood: *Pleasant Dialogues and Dramas* (1637)
cit. af Collier: Engl. dram. Poetry III., p. 193.

2) *Henslowes Diary*, p. 167.

3) Ikke £ 9, 10 sh., som Collier siger i Indledningen til »Dagbogen«, p. XXV. Se denne selv pp. 158 og 162.

Brev[1]) erfarede vi, at han andensteds havde faaet tyve Pund for sine Stykker, men at Henslowe tvang ham ned til tolv, samt Overskuddet af Andendags Forestilling. I et andet, ogsaa meget karakteristisk Brev, fra 25de Juni 1613, skriver han som følger:

»Mr. Hinchlow, jeg mærker, at De tror, jeg vil komme forsent med min Tragedie[2]); hvis saa var, kunde De med Rette kalde mig uhæderlig. I Virkeligheden har jeg til mit eget og deres [ɔ: Skuespillernes] Bedste gjort mig en ualmindelig Umage med Slutningen og forandret nok en Scene i tredje Akt, som de nu delvis har faaet. Hvad »Anklagen«[3]) betræffer, saa skal de faa det, hvis De vil have den Godhed at være min Kassemester ligesom for det andet; hvis ikke, saa prøv min Tragedie først, og hvis den lykkes, saa handl med mig. Imidlertid er min Trang nu saa stor, at jeg maa bruge andre Midler til at skaffe mig Penge paa den[4]). Ved Gud, jeg kan faa £ 25 for det, som nogle af Selskabet ved; men min Gæld er saa stor til Dem, at jeg, saalænge mit Arbejde maatte behage dem [Skuespillerne], og De giver mig Deres Ord, ganske og aldeles

er til Deres Befaling,
Rob. Daborne.

---

1) Se ovenfor, p. 83.

2) Collier aftrykker dette Brev (»Alleyn Papers«, p. 64 f.) med Overskriften: »A new Tragedy by Daborne«, uden at det synes at falde ham ind, at denne ny Tragedie er den i Kontrakten fra 17de April (p. 56 f.) omtalte »Macchiavelli og Djævelen«, som D. forpligter sig til at gøre færdig inden Udgangen af Paaske Termin, og for hvilken han den 19de Maj allerede har modtaget 16 Pund i Forskud paa det stipulerede Honorar af 20 Pund. — Disse Daborn'ske Breve er i det hele aftrykte af Collier med en forbavsende Mangel paa Orden.

3) »Anklagen mod London« *(the Arraignment of London)*, et andet Stykke af Daborne, som denne samtidig skrev paa.

4) Hermed mener han sikkert at true Henslowe med at gaa til de konkurrerende »Kongens Mænd« med Stykket.

Jeg beder Dem, Sir, hvis De beslutter Dem til at vise Selskabet den Villighed, lad mig saa faa yderligere 40 Shillings, indtil vi gør op«.

Højere end de £ 25, som her nævnes, og som maaske endda kun eksisterer i Dabornes Digterfantasi, hører vi intetsteds om noget Honorar. Men dertil kom jo rigtignok undertiden Nettooverskuddet af en Forestilling, hvad der vel nok kunde hæve Honoraret en Del. Gjorde et Stykke særlig Lykke, synes det at have været Skik, at Forfatteren fik et lille Ekstragratiale. I alt Fald træffer vi enkelte — ikke mange — saadanne Poster hos Henslowe. *Thom. Dekker* fik saaledes 10 Shillings »over and above his price« for sit Stykke »Medicine for a curst wife«[1]), John Day og flere andre samme Sum, som lader til at have været den staaende.

Var Forfatterhonorarerne saaledes kun smaa, havde Theaterdirektørerne til Gengæld en Udgiftspost vedrørende Stykkerne, som ikke var helt ringe, i hvert Fald i Sammenligning med Nutidens Forhold: det var nemlig Afgiften til *Censor*.

Kong Henrik VIII havde i sin Tid skabt et Embede, hvis Indehaver kaldtes »Mesteren for Hofforlystelser« *(Master of the Revels at Court)*, og under denne Embedsmand henlagdes Censuren over samtlige Stykker, der paatænktes opførte. Ethvert Skuespil skulde »tillades« af Mesteren, og det stod ham frit for at foretage saadanne Strygninger i det, som han fandt passende, eller endog helt at forbyde dets Opførelse. For sin Ulejlighed med at gennemlæse Stykkerne og for Strygningen af anstødelige Ting, hvilket især var »Eder, profane Udtryk og Obskøniteter«, foruden naturligvis politiske Uforsigtigheder og Angreb paa bestemte Personer, beregnede Forlystelsesmesteren sig en *fee*, der oprindelig ikke synes at have været urimelig stor. Mr. *Edmund Tylney*, der fra 1578 til 1610

---

1) Hensl. Diary, p. 240.

beklædte Censorposten, fik i Aaret 1591 aabenbart ikke mere end 5 Shillings for hvert nyt eller genoptaget Stykke[1]. Men den store arbitrære Magt, som han sad inde med overfor Theaterdirektørerne, gjorde ham det let at forhøje sine *fees*; vi ser ham allerede 1592 tage 6 sh. 8 d. og i 1597 finder vi i Henslowes Regnskabsbog flere paa hinanden følgende Kvitteringer af saadant Indhold: »Modtaget ovenanførte Dag og Aar [31. Maj 1597] af mig Robert Johnson til Brug for Forlystelsesmesteren af Philip Henslowe den fulde og hele Sum af fyrretyve Shillings, som skyldes for nærværende førbemeldte Maaned«[2].

Mesteren har nu altsaa drevet det til at faa en maanedlig Afgift paa to Pund, *foruden* Honoraret for hvert Stykke; thi man maa ikke tro, at dette nu er bortfaldet; det er tværtimod steget til 7 Shillings, hvilken sidste Udgiftspost dog den snilde Henslowe synes at have faaet skubbet over paa Skuespillerne, at dømme efter følgende Indførsel i hans Bog fra samme Aar: »Laant til *Thomas Dowton* for Selskabet til at betale Forlystelsesmesteren for Tilladelse af 2 Bøger [ɔ: Stykker], 14 Shillings«[3]. I Aarene 1600 og 1601 faar Mr. Tilney tre Pund om Maaneden for sin Ulejlighed[4].

Det maa vel erindres, at Mesteren naturligvis fik en lignende Sum af hver af de betydeligere Theaterentreprenører, altsaa mindst af fire Selskaber, hvilket giver £ 12; samt 7 Shillings af allermindst to Stykker om Maaneden fra hvert af de samme fire Selskaber, hvilket giver c. £ 3. I vore Penge vil Forlystelsesmesteren saaledes have oppebaaret mindst 2000 Kr. om Maaneden for den Tjeneste, han gjorde Forfattere og

1) Hensl. Diary, p. 18 f.
2) Ibid., p. 79.
3) Ibid., p. 118, sml. pp, 142 og 162.
4) Ibid., p. 179 ff.

Skuespillere med at stryge »Eder og profane Udtryk« i deres Stykker; thi for sin Hofcharge fik han en særlig Gage.

Denne maanedlige Indtægt, der for Udenforstaaende kunde synes ret rigelig i Forhold til Arbejdet, var dog for lidt at regne mod de Afgifter, som senere Indehavere af Censorposten formaaede at presse ud af Skuespillerne.

Sir *Henry Herbert*, en af disse, *Master of the Revels* fra 1623 til 1662, har efterladt sig en Række højst kuriøse Regnskaber, som viser os, at han, ligesom Per Degn, har forbedret Embedet meget udi Indkomster siden sine Formænds Tid. Han kan faa Penge ud af alt og han regner kun i Pund, vi hører aldrig mere tale om Shillings. Han tager £ 2 for Censurering af et nyt Stykke, £ 1 for et gammelt; £ 4 om Ugen af hvert Selskab; desuden Nettoudbyttet af en Sommer- og en Vinterforestilling paa Blackfriars, en Andel i hvert af de fire Hovedtheatre, beregnet til £ 100 af hvert, et Jule- og et Fastegratiale, hver paa £ 3. Alt i alt have hans Indtægter af Theatrene vistnok ikke været under 70,000 Kr. om Aaret i vor Mønt. Han selv beregnede dem endda betydelig højere, den Gang hans Embede — i 1662 — til hans store og forstaaelige Fortrydelse blev nedlagt.

Der har til alle Tider over Censorbestillingen været et vist Skær af ubevidst Pudsighed, og Sir Henry Herbert undgaar ikke at stille sig selv i samme Belysning ved sine paa en Gang naive og selvfølende Optegnelser, hvor Forargelsen over de ugudelige Forfattere, Ærbødigheden for Hoffet, Glæden over sig selv og de livligt indstrømmende *fees* er sammenblandet paa den snurrigste Maade.

Nogle Steder, der bedre end lange Beskrivelser ligesom med et Slag sætter os midt ind i Tidens Theaterliv, i alt Fald i en af dets Afkroge, skal anføres her.

I Aaret 1633 faar han et Stykke, »den unge Admiral«, af den meget produktive og den meget yndede Forfatter *James*

*Shirley,* til Gennemlæsning. Det vinder hans naadigste Bifald, fordi det er fri for »*oaths, prophaness or obsceanes*« og han mener, at det »kan tjene til Mønster for andre Poeter, ikke blot i Henseende til Forbedring i Manerer og Sprog, men også paa Grund af Fremgang i Indhold, hvilket nyssens har faaet en Del Affiling«.

»Naar Mr. Shirley«, tilføjer han med den urokkelige Tro paa sin Doms Betydning, som er egen for literære Censorer, »har læst denne Ros, ved jeg, at det vil opmuntre ham til at vedblive med denne gavnlige og nette Maade at digte paa, og naar andre Digtere hører og ser hans gode Held, er jeg overbevist om, at de vil efterligne Originalen for deres egen Regning og skabe saadanne Kopier i denne harmløse Smag, som hos alle forstandige Tilskuere ved første Syn vil lade dem blive kaldte Mestre i deres Kunst«.

»Jeg har indført denne Billigelse til Anvisning for min Eftermand og til Eksempel for alle Poeter, som herefter vil skrive«.

Umiddelbart derefter fortæller han, hvorledes han paa »den gamle Børs« møder den ledende Mand ved »Dronningens Selskab«, Skuespilleren *Beeston,* der aabenbart har bejlet til hans Gunst. Thi Sir Henry noterer: »Han gav min Kone et Par Handsker, der kostede ham i det mindste tyve Shillings«.

Aaret i Forvejen var et andet Stykke af Shirley, *the Ball,* blevet spillet; men det havde Herbert ingenlunde været saa fornøjet med, thi det indeholdt Portræter af mange Lorder og andre Hoffolk, hvad Censor aabenbart ikke havde opdaget ved Gennemlæsningen, men nu saa han dem »fremstillede saa naturligt«, skriver han, »at jeg tog det ilde op og vilde have forbudt Stykket, hvis ikke *Beeston* havde lovet, at de mange Ting, som jeg fandt forkerte, skulde blive udeladte, og at han ikke vilde taale, at det blev gjort mere af Digteren, som fortjener

at blive straffet; og den første, som vækker Anstød paa denne Vis, kan være sikker paa offentlig Afstraffelse«.

I *Ben Jonsons* »Tale of the Tub« stryger han hele Vitruvius Hoops Rolle paa Anmodning af den kgl. Dekorationsmaler Inigo Jones, der mente i denne Figur at se en Satire over sig selv. Herfor oppebærer han £ 2.

En enkelt Gang ser vi dog hans litterære Domme blive underkendte af Kongen, Karl I., selv, hvilket giver Anledning til følgende kostelige Optegnelse: »I Morges, den 9. Januar 1633 [4], behagede det Kongen at kalde mig ind i sit Kabinet ved Vinduet, hvor han gennemgik alt, hvad jeg havde strøget i *Davenants* Skuespilbog[1]), og da han tillod Ordene *faith* og *slight* kun at være Forsikringer og ikke Eder, markerede han dem til at blive staaende, lige saa et Par andre Ting, men for Størstedelen billigede han mine Forbedringer. Dette skete paa en Klage fra Mr. Endymion Porter[2]) i December«.

»Kongen behager at tage *faith, death, slight* for Forsikringer og ikke for Eder, hvilket jeg ydmygt underkaster mig som min Herres Dom; men med gunstig Tilladelse holder jeg dem for at være Eder og indfører dem her for at lægge min Mening og min Underdanighed for Dagen«.

En anden Gang henvender han sig selv til Kongen i Anledning af et Stykke af *Massinger,* et af de sidste, som denne Forfatter skrev. Det hed »Kongen og Undersaatten« og i det forekom en Replik, i hvilken Don Pedro, Konge af Spanien, henvender sig til sine Undersaatter i disse Ord:

*Monys? We'le rayse supplies what ways we please*
*And force you to subscribe to blanks, in which*
*We'le mulct you as wee shall thinke fitt. The Cæsars*

---

1) Det er, som det fremgaar af senere Notater, Davenants *the Wits*, der er Tale om. Det spilledes af »Dronningens Selskab«.

2) Til denne var Davenants Skuespil dediceret.

*In Rome were wise, acknowledginge no lawes*
*But what their swords did ratifye, the wives*
*And daughters of the senators bowinge to*
*Their wills, as deities . . .*

At disse Ord i en Tid, hvor Konge og Undersaatter just ikke levede i den bedste Forstaaelse, kunde vække Bekymring hos en kgl. Censor, selv om han fik gode Penge af Skuespillerne for at være overbærende, er ikke saa forunderligt. Da Majestæten gennemlæste Stykket, satte han ogsaa ganske rigtig sit Mærke ved Repliken med den egenhændige Tilføjelse: »Dette er altfor frækt og maa forandres«.

Fire Aar efter begik hans Undersaatter den endnu større og ganske uforanderlige Frækhed at hugge Hovedet af Kongen.

Højst interessant er det at lægge Mærke til, hvor lidt i disse Forlystelsesmesterens Optegnelser, der dog næsten udelukkende drejer sig om Skuespil, *Shakespeares* Navn hæver sig eller gør sig gældende fremfor de øvrige Forfatteres. Vel var Sir Henry Herbert ingen Kunstner, heller næppe nogen Mand af den fineste Smag, men han kom dog i næsten daglig Berøring med alle sin Tids dramatiske Berømtheder, og hans Embede nødte ham til at gøre sig bekendt med hele Skuespillitteraturen. Hvis virkelig Shakespeares Berømmelse som noget enestaaende, som noget, der i Værdi stod betydeligt højere end hans Fællers paa denne Tid, saa kort efter hans Død, var trængt ud i Folks Bevidsthed og slaaet fast der, saaledes som moderne Biografer gerne vil lade os forstaa, maatte man sikkert have kunnet spore det i Censorens Omtale af hans Skuespil. Men ingen saadan Særstilling lader sig ane igennem disse Optegnelser, eller rettere, man ser tydeligt, at den Digterkrone, som vi har skænket Shakespeare som vor ringe Tribut, i denne Tid vilde vække den største Forbavselse. Mr. Shakespeare var en habil Skuespilforfatter, som saa mange

andre, hans Stykker »behagede«, som saa mange andres. »Cymbeline« faar Karakteren *»well liked by the king«*, men Fletchers »the Loyal Subject« er *»very well liked by the king»*. »Den arrige Kvinde« er kun *»liked«*. »Et Vintereventyr« omtales som et gammelt, halvglemt Stykke i følgende Ord: »Et gammelt Stykke, kaldet »Vinteræventyr«, tidligere tilladt af Sir George Bucke [Herberts Formand i Embedet], og ligervis af mig til Mr. Hemminge, [ledende Skuespiller ved »Kongens Selskab«] paa hans Ord, at intet ugudeligt er tilføjet eller omlavet, skønt det tilladte Eksemplar savnedes; og derfor sendte jeg det tilbage uden Gratiale, denne 19. August 1623«. Vi hører af Shakespearebiograferne, at hans Stykker var Kong Karl den førstes »Ledsagere i hans Ensomhed« — det er Milton [1]), der er Kilden til denne Ytring —, men i Herberts Optegnelser ser vi, at samme Konge om »The Gamester« af Shirley siger, at »det var det bedste Stykke, han havde set i syv Aar«, og han havde i den Tid set mange af Shakespeare.

Det synes utvivlsomt, ikke blot ud fra dette Vidnesbyrd, men fra mange andre og især fra den hele Grundstemning i Tidens Omtale af Shakespeare og hans Kolleger, at selv om hans Supremati anerkendtes af enkelte, især blandt Forfattere og Skuespillere, selv om han baade var skattet af de kunstforstandige og populær i de brede Lag, saa stod han dog ingenlunde som den ene Store, og man havde hverken i hans Levetid eller i den første Periode derefter nogen Følelse af det uhyre Spring i kunstnerisk Evne mellem ham og de bedste af hans Fæller, som i senere Tider stillede ham paa en næsten overnaturlig Tinde af ensom Digtermajestæt.

Da Borgerkrigen i 1642 udbrød, og alle Skuespilhuse lukkedes, ophørte Censorembedet af sig selv. Ved Karl II's Tronbestigelse 1660 beklædte Sir Henry Herbert endnu stadig Em-

---

1) *Iconoclastes*, 1690, p. 9 f.; cit. i Lee's Life of Shakespeare.

bedet som Forlystelsesmester, og da Theatrene begyndte at spille, vilde han atter til at indkræve sine høje Afgifter af Skuespildirektørerne. Men disse var genstridige og vilde intet betale mere. Efter en haard Kamp med mange interessante Procesindlæg, som vi dog ikke her skal komme nærmere ind paa, da de vedrører en anden Periode, gav Kongen Skuespillerne Medhold og berøvede Mesteren hans Censormyndighed over Stykkerne og dermed ethvert Pengekrav paa Theatrene.

En af de allersidste Indtægtsposter, som Sir Henry har indført i sin Bog, er 2 Pund, som han (i Juni 1642) beregnede sig for et nyt Stykke, »hvilket jeg *brændte,* formedelst den Utugtighed og Forargelse, der var i det«.

---

## IV.

*Skuespillergager og Theaterindtægter. De store Theatermænd og de smaa Skuespillere. Hvad Shakespeare tjente. Kostymepragten. Skuespillerkontrakter.*

Det er ikke helt nemt at komme paa det Rene med Lønningsforholdene for Skuespillere i Shakespeares Tid, og til nogen fuld Klarhed kan man med de foreliggende Kilder overhovedet ikke komme. Saameget er imidlertid aabenbart, at Systemet er det samme som det samtidige italienske og franske — hvorfra det maaske hentedes — nemlig Andels- eller Sociétairesystemet, det samme, som endnu i væsentlig uforandrede Former er gældende ved *la Comédie Française* i Paris.

Skuespillerne var Parthavere, *sharers,* i Theatret, det vil sige, at de efter Fradrag af de løbende Udgifter delte Indtægten mellem sig, oprindelig vel sagtens paa den simpleste

Maade, saaledes som det skete i Frankrig, at man efter Forestillingens Slutning gjorde Kassen op og delte Overskudet mellem sig; men senere hen paa en meget mere forretningsmæssig Maade.

Parthaverne i Theatrets Indtægter var Theaterejeren, der sandsynligvis havde det største Antal Parter, de faste Medlemmer af Truppen, samt — for en Tid i alt Fald — Hofforlystelsesmesteren. Udenfor Delingen og i *ugenligt* Engagement — ligesom nutildags — stod de underordnede Skuespillere, Billetkassererne, der tillige tjente som Statister, »Regissøren« og »Suffløren«, *the book-holder* eller *prompter*, der passede Skuespillernes Entréer og vejledede dem med Stikord og Rekvisiter, naar det gjordes fornødent (om nogen egenlig »Sufflering« i vor Forstand kan der i den shakespeareske Tid ikke have været Tale). Scenevagten, *the stage-keeper*, der holdt Scenen i Orden, bestrøede denne med Siv før Forestillingens Begyndelse, samlede de raadne Æbler eller Appelsiner op, som Kunstnerne i Dagens Løb havde paadraget sig under Udøvelsen af deres Kald, samt udlejede Taburetter til de paa Scenen placerede Tilskuere.

Alle disse underordnede Funktionærer kaldtes med et Ord *hirelings*, Lejefolk, og gageredes af Truppen eller Theaterejeren[1]). Hvormeget de forskellige Funktionærer fik i Gage, er det ikke lykkedes mig at konstatere. En underordnet Skuespiller, der altsaa ikke var Andelshaver, synes at have faaet en Shilling pr. Dag. Disse tredje, fjerde Rangs Skuespilleres Stilling var vist i det hele meget tarvelig, og det at blive *sharer* var det Maal, enhver ung Skuespiller satte sig. Blandt »Alleyn Papirerne« findes et Brev fra en saadan Skuespiller, der endnu kun er paa fast Ugeløn, som han endda ikke altid faar. Nu kan han komme med en rejsende Trup til Fast-

[1]) Sml. ovenfor p. 84.

landet og beder sin rige og berømte Kollega *Edward Alleyn* om et Laan til at løse sine Klæder hjem for. Det lille Brev er højst karakteristisk og levende. Det lyder saadan:

»Mr. Allen, jeg sender Dem min ærbødigste og kærligste Hilsen og takker Dem for den store Godhed, De viste mig i min Sygdom, da jeg var i stor Trang: Gud velsigne Dem for det. Sir, Sagen er den: jeg skal rejse over paa den anden Side Vandet sammen med Mr. Browne[1]) og Selskabet, men ikke med hans Vilkaar, for han er sat til en halv Andel og til at blive her, for de er alle imod, at han rejser med. Nu, gode Sir, da De altid har været min højtærede Ven, saa hjælp mig nu. Jeg har et Sæt Klæder og en Kappe paa Laanehuset for tre Pund, og hvis det var Dem belejligt at laane mig saa meget til at løse dem ind med, saa vil jeg føle mig forpligtet til at bede for Dem, saa længe jeg lever. For hvis jeg rejser derover og ingen Klæder har, saa vil jeg ikke blive estimeret for noget. Og med Guds Hjælp, de første Penge, jeg faar, vil jeg sende over til Dem, for her faar jeg ingenting: *sommetider har jeg en Shilling om Dagen og sommetider ingenting*, saa at jeg lever i stor Fattigdom her, og saaledes tager jeg ærbødigst Afsked, idet vi beder til Gud, jeg og min Kone, for Deres Helsen og Mistris Alleyns, hvem Gud bevare.

Deres fattige og forbundne Ven
Richard Jones« [2]).

---

[1]) *Robert Browne* var en velkendt Skuespiller, der især spillede i Tyskland. Ogsaa *Jones* erhvervede sig et Navn paa Fastlandet. Hans Brev er ikke dateret, men i Februar 1591 udstedtes der Pas for Browne, Jones, John Bradstreet og Thomas Sackville til en Kunstrejse i Tyskland. Sml. A. Cohn: Shakespeare in Germany, p. XXVIII *f.*

[2]) Alleyn Papers, p. 19. At *the hirelings* fik 1 Shilling om Dagen, 6 om Ugen, bekræftes ogsaa af følgende Udtalelse af Gosson i hans *School of Abuse*, p. 29. »Overforfinelsen i Klædedragt er saa almindelig en Fejl, at endogsaa Lejefolkene hos nogle af vore Skuespillere, som staar paa en Gage af 6 Shillings om Ugen, bryster sig op i Næsen paa ordentlige Folk i Dragter af Silke«.

De unge Drenge, som spillede Kvinderollerne, — i hele den shakespeareske Periode og lige indtil 1656 betraadte ingen engelsk Kvinde Scenen — var naturligvis heller ikke Parthavere; dog havde de heller intet egentligt Engagement; de *købtes* ligefrem af Theaterentreprenøren, fik deres Uddannelse — vel sagtens ogsaa Kost og Klæder — hos ham og lejedes saa ud til Selskabet. Vi træffer saaledes i Henslowes Regnskaber paa følgende Poster:

»Købt min Dreng, Jeames Brystow, af William Augusten, Skuespiller, den 18. December 1597, for 8 Pund«.

Og tre Aar efter:

»Antony Jeaffes og Selskabet skylder mig for min Dreng, Jeames Bristo, Løn fra den 23. April 1600; hvilket Robart Shawe har givet sit Ord paa for Betalingen«[1]).

Naar Drengene voksede til og, for saa vidt de vedblev at være Skuespillere, gik over i Mandfolkefaget, kunde de naturligvis tjene sig op som alle andre og blive ansete Parthavere. *Nathaniel Field* er vel nok den berømteste af den Tids Børneskuespillere, og han hørte netop til dem, der senere tjente sig op som Voksen og blev en af de ledende Andelshavere.

Hvad disses indbyrdes økonomiske Forhold angaar, da har der hidtil hersket megen Uklarhed og megen forvirrende Modsigelse blandt de Lærde i dette Spørgsmaal. Jeg vil forsøge at se Sagen ud fra lidt bestemtere sammenstillede Kendsgerninger:

Det første, som det gælder at blive paa det rene med, er, hvormeget en Andel, en *share*, omtrentlig beløb sig til pr. Aar. Og dette Gennemsnitsbeløb har vi netop faaet overleveret i den Afgiftsskala, som Sir Henry Herbert, Hofforlystelsesmesteren, i Aaret 1662 paa Begæring af Lord Overkammerherren indgav til denne. Sir Henry opregner i sit Overslag de Indtægter,

---

[1]) Henslowe's Diary, pp. 259 og 149.

han *har* haft — i Tidsrummet 1628—1642 — af sit Embede, og én Post (som baade Malone og Collier i deres Forsøg paa at klargøre Tidens Gageforhold synes at have overset) lyder saaledes:

»For en Andel fra hvert Selskab af fire Skuespillerselskaber (foruden den højsalige Konges Selskab), vurderet til 100 Pund om Aaret, det ene Aar med det andet, foruden de sædvanlige Afgifter, om Aaret — — — £ 400 00 sh. 00 d.«

Hundrede Pund regner altsaa Sir Henry som Gennemsnittet af en Andel. Skønt vi ikke i alt kan stole paa Hofforlystelsesmesterens Overslag — han beregner saaledes Indtægten af de ham tilstaaede to Beneficeforestillinger altfor højt, til 50 Pund, medens de i Virkeligheden ikke gav ham mere end 9 Pund i Gennemsnit — saa er der dog i dette Tilfælde ingen Anledning til at formode, at han her har overdrevet en Fuldparts Størrelse. At være engageret med en hel Part ansaas for noget ret anseligt[1]), og de dygtigere Skuespillere var som oftest ret velhavende Folk. Der er altsaa næppe nogen Grund til at betvivle Henry Herberts Angivelse, saa meget mere som en Part allerede i 1678 var saa stor som c. 300 Pund[2]) — dog var paa dette Tidspunkt Parternes Antal betydeligt formindsket.

Thi dette er det andet Spørgsmaal: hvormange Parter var der i den shakespeareske Periode, og hvorledes var de fordelte?

---

[1]) Se f. Eks. »Hamlet«, III 2: »Kunde ikke dette, Herre, og saa en dygtig Fjerbusk (hvis det skulde gaa rent galt med al min anden Herlighed) samt to Provenceroser paa mine Rulædersko skaffe mig Ansættelse i et Skuespillerselskab? hvad Herre?

*Horatio:* Paa halv Part.

*Hamlet:* Ih nej, paa hel Part!«

[2]) Se *Charles Killigrews* og flere af hans Skuespilleres Klage over *Dryden*, hvem de bebrejder, at han hæver sin fem Fjerdedelspart, *der beløber sig til 300 à 400 Pund*, men ingen Stykker skriver. Malone's Account, p. 191, n. 9.

*Malone* formoder — men mod Sædvane uden at give nogen Grund for sin Formodning — at der var fyrretyve Andele, som han tænker sig fordelt saaledes, at Theaterejeren — *the house keeper*, som han kaldtes — fik femten Andele, Skuespillerne to og tyve og tre ofredes til Indkøb af nye Stykker, Dragter o. s. v.[1]). *Collier* gentager — efter Sædvane — Malones Formodninger uden at kunne kaste mere Lys over Sagen.

Da nu Malone andensteds beregner det gennemsnitlige Forestillingsoverskud til 9 Pund og det gennemsnitlige aarlige Antal Spilledage til 200, vilde et Theaters hele Aarsindtægt ikke blive mere end 1800 Pund og en Fuldpartsskuespillers Gage ikke mere end 45 Pund, hvilket utvivlsomt er meget lidt, selv efter Datidens høje Pengeværdi, og altfor lidt til, at de første Skuespillere derpaa kunde blive velstaaende Folk.

Jeg tror heller ikke, at Forholdet er saaledes. Der findes mellem Alleyn Papirerne Udkastet til en Kontrakt (fra 1608) mellem *Ph. Henslowe* og *Edw. Alleyn* paa den ene Side og den ansete Skuespiller *Thomas Downton* paa den anden, i Følge hvilken Downton engageres til at spille paa Fortunetheatret mod at faa »en Ottendedel af en Fjerdedel af alle . . . rene Indtægter i Penge« ved bemeldte Theater. Ved »rene Indtægter« forstaas Nettoudbyttet efter Fradrag af de daglige Udgifter til Funktionærer og underordnet Personale, til Belysning, hvor saadan brugtes, kort sagt til de regelmæssig og daglig tilbagevendende Budgetudgifter. Disse androg — som vi kan se det af Sir Henry Herberts Regnskaber — c. 2 Pund og 5 Shillings pr. Dag[2]). For at opnaa denne 32te Part maatte

1) Malones Hist. Acc. p. 188 f.

2) »Kongens Selskab har med almindelig Samstemning og Beredvillighed givet mig Beneficen af to Dage i Aaret, den ene om Sommeren, den anden om Vinteren, som skal tages af anden Dag af et genoptaget Stykke efter mit eget Valg. Theaterejerne har ligeledes givet deres Andele, saaledes at kun deres daglige Udgifter drages fra, hvilket beløber sig til omtrent 2 Pund 5 sh. —« Henry Herberth's Office-book. Malone Hist. Acc. p. 194 f.

Downton først kontant indbetale til Theaterejerne 27 Pund 10 sh. »i lovlig engelsk Mønt« samt 10 Shillings aarlig, saalænge Kontrakten bestod. Endvidere forpligtede han sig til at overtage en 32te Del af Omkostningerne ved Reparationer o. l. ved Theatret. Endelig maatte han ikke som Parthaver ophøre med at spille Komedie med mindre Sygdom skulde hindre ham, ligesom han naturligvis gav Afkald paa enhver Ret til at spille Komedie paa noget andet Theater i London eller to Miles Omkreds uden Henslowes eller Alleyns Tilladelse.

Jeg mener af denne Kontrakt at turde slutte, at der ved Henslowes og Alleyns Theatre var *toogtredive* Andele, og jeg formoder — af Grunde som jeg straks skal gøre Rede for — at Theaterejerne heraf selv tilbageholdt de *otte*, altsaa en Fjerdedel af hele Overskuddet. Af de resterende 24 Parter er vel nok de fire blevne lagt til Side som Reservefond til Betaling af Repertoire o. l., og de sidste tyve Parter har saa været fordelte mellem Skuespillerne, der imidlertid ikke alle havde fuld Part; vi hører baade om trekvart Parter og halve Parter.

Efter denne Beregning vilde altsaa et første Rangs londonsk Theater fra denne Tid give en Gennemsnitsindtægt af 3200 Pund + de 2 Pund 5 Shillings, som var den daglige løbende Udgift. Sætter vi de aarlige Forestillinger til 240, hvilket sikkert ikke er formeget, da der spilledes baade Sommer og Vinter, faar vi en Gennemsnitsindtægt pr. Forestilling af c. 13 Pund. Heller ikke dette er formeget[1]), skønt Malone kun regner 9 Pund som Gennemsnit. Men hans Gennemsnitsindtægt er beregnet efter Forlystelsesmesterens Beneficeforestillinger, alle kun halvgode Forestillinger uden et eneste

[1]) Derimod er 25 Pund, hvilket Mr. *Sidney Lee* (a Life of W. Shakespeare, p. 161) uden egenlig Beregning angiver Globetheatrets daglige Indtægt, absolut for meget; heller ikke er der det mindste, der taler for, at *Globe* kunde rumme 2000 Mennesker.

nyt Stykke eller Førsteforestilling, hvad der nødvendigvis *maa* give en for lav Gennemsnitsindtægt.

Af Henslowes Dagbog har jeg udregnet, at hans daglige Andelsindtægt er c. 30 Shillings[1]; den enkelte Parthaver vil med en aarlig Part paa £ 100 og 240 Forestillinger om Aaret indkassere daglig c. 8 Shillings. Sandsynligheden for, at Henslowe har haft *fire* Parter af toogtredive, er altsaa meget stor, medens Alleyn som Theatermedejer har haft de andre fire. Men Alleyn var tillige en meget yndet Skuespiller, der spillede alle de største Roller i Repertoiret. Maaske har han som saadan ogsaa haft et Antal Parter. I *Ben Jonsons* »Poetaster« læser vi om en Skuespiller, der kaldes »Syv-og-en-halv Part«, og jeg kan ikke tænke mig, at der kan menes nogen anden end Edw. Alleyn hermed. I Scenen mellem *Tucca,* den stortalende Kaptejn og Skuespilleren *Histrio,* siger *Tucca:* »Farvel med Dig, min brave Skillingsluger. Vær saa venlig at hilse »Syv-og-en-halv-Part«, og husk i Morgen. — Hvis I mangler Beskyttelse[2]), kan I spille i mit Navn, Slubberter. Men I skal købe Jeres Klæder selv og jeg vil have to Parter for min Bistand«.

Skuespillerne, der forekommer i »Poetaster« hører, som Fleay har paavist[3]), dels til »*Fortune*«, dels til »*Rosen*«, begge under Ledelse af Alleyn og Henslowe. Henslowe havde, som vi saa, fire Parter; med »Syv-og-en-halv Part« kan da ikke menes nogen anden end *Alleyn.* Om Alleyn virkelig har haft en saa betydelig Andel, faar staa hen. Noget andet Bevis derpaa end dette en Smule usikre har jeg ikke kunnet finde. Men Alleyn blev i alt Fald en meget rig Mand og maa altsaa

---

1) I en enkelt kort Periode, som jeg ikke medregner, havde Henslowe aabenbart en meget mindre Andel. Det var medens hans Selskab spillede sammen med »Lord Kammerherrens« (sml. p. 58 f.) Hans Gennemsnitsindtægt er i denne Tid kun lidt over 9 Shillings.

2) *Service;* Skuespillerne var *servants* til den eller den fornemme Herre, stod i hans *service.*

3) Fleay: The English Drama I., 368.

have haft meget store Indtægter. De $7^1/_2$ Parter vilde svare til en Sum i moderne Mønt af c. 80,000 Kr.

Alleyn var imidlertid ogsaa langt den rigeste af alle Tidens Skuespillere. Og i det hele maa det huskes, at denne Beregning kun gælder for de bedste Skuespillere i de bedste Selskaber. De tarveligere Selskaber har naturligvis haft mindre Indtægter, og Parterne har derfor været mindre[1]). Kun en første Rangs Skuespiller ved et første Rangs Selskab kunde have en Indtægt af 100 Pund om Aaret eller c. 11,000 Kr. Og de enkelte, der naaede op over denne Indtægt, naaede den kun i Kraft af særlige Forhold: at de var Medejere af Theatret, at de havde Parter i flere Theatre og Forlystelsessteder paa en Gang, at de var baade Forfattere og Skuespillere, eller lignende.

Ved de Burbageske Theaterforetagender var Forholdene indrettede paa en lignende Maade som ved de Hensloweske, om vi end maa antage, at de nok ved de første var fordelagtigere baade for Skuespillere og Forfattere. Thi Brødrene *Burbage* har aabenbart næppe i den Grad som Henslowe og Alleyn forstaaet at exploitere de for dem arbejdende Kunstnere.

Den berømte *Richard Burbage* efterlod sig iøvrigt en meget betydelig Formue, om end ikke saa meget som Alleyn. Den

---

[1]) Naar Mr. Lee i sit ovenanførte Værk om Shakespeare (p. 159, libr. ed.) paastaar, at vi ikke kender nogen lavere Skuespillergage end 3 Shillings om Dagen, vil Læsere af det foregaaende have set, at dette er forkert. Mr. Lee fremstiller i det hele — synes det mig — Forholdene ikke saa lidt mere guldstraalende end de utvivlsomt har været. Fordi Mænd som Alleyn, Shakespeare, Burbage eller Condell, der foruden at være fortræffelige Skuespillere, var sparsommelige og energiske Forretningsmænd, efterlod sig meget Gods, maa vi ikke glemme, at selv en Ben Jonson eller en Nath. Field altid var i Pengeforlegenhed, og heller ikke helt se bort fra den store Masse, som dybt under disses høje Stade kæmpede en haard Kamp for at erhverve den daglige Shilling.

anslaas af en Samtidig til 300 Pund om Aaret i Jordegods, det vil sige c. 40,000 Kr. i aarlig Rente[1]).

Hvad vi ved om Andelsforholdene ved de Burbageske Skuespilhuse »Theatret«, »Globe« og »Blackfriars«, stammer fra en Række Breve, som Halliwell-Phillipps i 1870 fandt frem; Breve, som stammer fra Aar 1635, og som giver os Indblik i en Strid imellem de ikke parthavende Skuespillere *Robert Benfield, Heliard Swanston* og *Thomas Pollard* paa den ene Side og Andelshaverne i »Globe« og »Blackfriars«, hvoriblandt Skuespillerne *Shancke, Taylor, Robinson* og *Lowin*, paa den anden[2]).

Det, vi igennem disse Breve faar at vide, bekræfter hvad vi har regnet os til gennem de Hensloweske og andre Papirer. Vi ser, at »Globe« paa dette Tidspunkt var delt i 16 Parter og »Blackfriars« i 8, altsaa blot en Omskrivning for de 32 Parter hos Henslowe og Alleyn. De 16 Parter i »Globe« er fordelte paa kun seks Hænder, af hvilke endda kun de fire er Skuespillere, medens Boghandler Cuthbert Burbage og Enken Mrs. Condell sidder inde med tilsammen $5^1/_2$ Part.

Det er dette Forhold som de misfornøjede ikke parthavende Skuespillere klager over til Jarlen af Pembroke, der den Gang var Lord Kammerherre hos Kong Karl I. De ønsker at blive optagede som Parthavere og finder det urimeligt, at en saa stor Mængde Andele er i Hænderne paa Folk, der ikke selv er Skuespillere, men blot nyder Frugten af deres Sved og Møje. Hvor forkert dette Forhold er, godtgør de ved at vise, at Parthaverne ved »Globe« har en daglig Indtægt af 12 sh. pr. Part, medens Skuespillerens Part ikke overstiger 3 sh.

---

[1]) I et Brev fra John Chamberlain til Sir Dudley Carlton (*State Paper Office*, cit. af Malone) hedder det: »[Dronningens] Begravelse er udskudt til den 29. i næste Maaned, til stor Gène for vore Skuespillere, som ikke maa spille saalænge indtil hendes Lig er i Jorden; en udmærket Mand iblandt dem, Burbage, er nylig død, og har efterladt sig, siger de, mere end 300 l. Land«.

[2]) Samtlige Breve er aftrykte i Halliwell-Phillipp's »*Outlines*«, 3rd. edit. p. 539—551.

Som man vil se, passer dette ret godt med vore tidligere Beregninger.

Men det bestrides rigtignok af den modsatte Part, der paastaar, at de klagende Skuespillere har tjent 180 Pund hver det sidste Aar, hvilket ganske vist er dobbelt saa meget som de hidtil har haft, som det siges, men Halvdelen af 180 Pund giver dog altid en betydelig større daglig Indtægt end 3 sh.

Selv om nu begge Parter overdriver, er det evident, at Andelshaveren var langt bedre stillet end den almindelige Skuespiller. Thi ellers vilde naturligvis ikke denne sidste eftertragte dette Maal, lige saa ivrigt som den første søgte at holde ham ude.

Meget interessant er *Cuthbert Burbages* Forsvar for den bestaaende Ordning, idet han ret tydeligt viser os, hvorledes Forholdene efterhaanden har udviklet sig.

Hans Fader, siger han, var den første, som overhovedet byggede Skuespilhuse, og »Theatret« kostede ham mange hundrede Pund, som han tog op paa Rente. »De Skuespillere, som levede i disse første Tider« — det vil sige c. 70 Aar før Cuthbert skriver dette — »fik kun den Indtægt, som kom ind ved Dørene, men nu faar Skuespillerne alle Indkomster ved Dørene for sig selv og det halve af Gallerierne af Husejerne«.

Altsaa, gamle James Burbage overlod sine Skuespillere den egentlige Entrée, som indkrævedes ved Døren; men Ekstrabetalingen, som toges for at sidde i Logerne og Galleriet, i »Huset« som det kaldtes, den tog han selv, thi det var hans Hus, som han havde bygget paa egen Bekostning.

Senere hen blev denne Fordeling dog lidt for stærkt i Favør af Ejeren. De fornemste og uundværligste Skuespillere optoges som Medinteressenter, og den hele Trup fik — hos Burbage — foruden Indgangspengene, den halve Indtægt af »Huset«. Men herfra drages saa rigtignok, som de tre klagende Skuespillere gør opmærksom paa, »alle Udgifter til de

lejede Folk, Kostymer, Digtere, Lys og alle andre Omkostninger ved Skuespilhusene«. Til Gengæld paahvilede alle Reparationer af Bygningen naturligvis Ejerne.

Mest fristende ved disse finansielle Undersøgelser er Udsigten til at finde ud af Shakespeares økonomiske Vilkaar.

At Shakespeare var en velhavende Mand, da han døde, har man altid vidst. At han ærlig og redelig havde tjent sig sin lille Formue ved sin Kunst, burde man have kunnet slutte sig til forlængst i Stedet for at udgranske hemmelighedsfulde Erhvervskilder eller opfinde overnaturligt gavmilde Patroner.

Ganske vist var det ikke som Forfatter, at han berigede sig, i alt Fald ikke direkte. Stod Shakespeare i dette Øjeblik op af Graven og hævede Honorar for sine Stykker rundt om i Verden, vilde han upaatvivlelig indkassere mange Gange mere i én Sæson, end han havde tjent sit hele Liv paa al sin Digtning. Vi har set, at Forfatterhonorarerne kun var smaa. *Ben Jonson* paastaar i sine Samtaler med Drummond, at han ikke har tjent 200 Pund paa alle sine Stykker tilsammen [1]; og selv om Shakespeare maaske tjente en Del mere, kan det direkte Udbytte ikke have været betydeligt. Men indirekte var hans dramatiske Arbejder ham, som Theatermand, en Kapital, der bragte ham gode Renter, idet de nemlig ved deres store Popularitet stadig skaffede Tilløb til de Theatre, i hvilke han var interesseret, dels som Skuespiller, dels — senere — som Medejer, og saaledes skaffede ham, saavel som hans Kammerater rigtignok, en stor aarlig Theaterindtægt.

Nøjagtig at bestemme hvor store Shakespeares Indkomster var, er selvfølgelig en Umulighed, men man kan dog med de Oplysninger, der foreligger om Theaterforhold, komme dem saa temmelig nær.

---

[1]) D. Laing: B. Jonson's conversations with W. Drummond, p. 35.

At han allerede i 1598 af sine gamle Landsmænd fra Stratford betragtedes som en ret velstaaende Mand, derom vidner en Del Breve vedrørende Laan og Køb fra denne Tid[1]). Og dette maa dog have været hans magreste Periode. Han skrev ganske vist mellem 1590 og 1599 nitten dramatiske Arbejder, men inden 1600 var Prisen for disse kun lav. Henslowe gav, som vi har set, ikke over 11 Pund i dette Tidsrum. Selv om Burbage maaske har givet noget mere, og selv om der af og til faldt en Beneficeforestilling og et lille 10 Shillings Gratiale af, tør vi dog ikke sætte Gennemsnitsindtægten for disse 19 Stykker til mere end 12 Pund, hvilket atter giver en aarlig Indtægt af 25 Pund i de ni første af hans Theateraar. Hans Skuespillerandel i »Theatret«s og andre Huses Dørindtægter kan nok sættes til c. 75 Pund, naar der beregnes ham en dobbelt Part og Parten sættes til 3 sh. pr. Dag med c. 240 Forestillingsdage. Dertil kommer Hofforestillingerne og Gæstespil paa Adelsmændenes Godser, som omtrent kunde give 15 Pund om Aaret — ialt saaledes 115 Pund ɔ: omtrent 17,000 Kr. i moderne Mønt.

Skønt dette ikke er overvældende meget, er det dog nok til at retfærdiggøre hans Byfolks Omtale af ham som en velsitueret Mand.

Men efter 1599 maa disse Indtægter være blevne betydeligt forøgede. Prisen paa Stykkerne begyndte nu at stige, og hvad der var af mere Betydning, Globetheatret byggedes og Shakespeare optoges som Parthaver i dette Hus sammen med Condell, Hemminge, Phillipps »og andre« [2]).

Som vi ved, var Foretagendet delt i 16 Parter. Af disse har sikkert Brødrene Burbage ejet de fire (Cuthbert alene har i 1635 tre og en halv Part). De øvrige tolv har sandsynligvis

[1]) Se Sidney Lee: Life of Shakespeare, p. 154 f.

[2]) Cuthbert Burbage's Brev til Jarlen af Pembroke, Hall.-Phill. Outlines p. 549.

været fordelte paa seks Hovedskuespilleres Hænder med to Parter paa hver Haand. En Part i »Globe« (som var det dobbelte af Parterne i »Fortune«) kan med Rimelighed sættes til 200 Pund. Ved Siden heraf kan han have haft sin Skuespillerandel i Dørindtægterne, skønt det ikke er absolut givet, og dette har vel næppe været mere end en enkelt Part. I alt kan hans Skuespillerindtægt sættes til c. 450 Pund.

I Tidsrummet 1599 til 1611 — med hvilket sidste Aar Shakespeare afslutter sin Theaterbane — skrev han sytten Skuespil. Han har ganske sikkert ikke faaet mindre end 25 Pund for noget af dem, siden det er den Sum en ubetydelig Forfatter som Robert Daborne paastaar at kunne faa af »Globetheatret« (sml. ovenfor S. 119), altsaa for alle sytten Dramaer 425 Pund eller i de 12 sidste Aar en Gennemsnitsindtægt af 35 Pund om Aaret. Hertil kom Hofforestillinger og Forfatterbeneficer, som nok uden mindste Overdrivelse kan antages at have indbragt ham en 30 Pund aarligt. Efter denne Beregning vil Shakespeare altsaa i sine bedste tolv Aar have tjent c. 515 Pund aarlig eller i vor Mønt 74,160 Kr.[1]).

I det hele og store kan det siges, at den engelske Skuespillerstand i den elisabethanske Tid var forholdsvis meget velstillet, og at den stadig indtil Borgerkrigen steg i Velstand og Anseelse. Vi har adskillige Vidnesbyrd om, hvorledes andre Stænder ser med en vis Misundelse paa de rige Theatermænd og finder det ubilligt, at disse Vagabonder, som for ikke mange Aar tilbage var nødt til at slæbe om med deres Bagage paa

---

[1]) Mr. Sidney Lee har anstillet en lignende Beregning (Life of Shakespeare p. 154—162) og er kommet til et lignende, om end noget højere Resultat, som ovenstaaende. Jeg har imidlertid ikke kunnet følge ham i Enkelthederne. Navnlig gaar det ikke an at anslaa en almindelig Skuespillerpart til 180 Pund, naar den eneste Kilde (John Schanckes Brev til Lord Pembroke, »Outlines« p. 546) udtrykkelig nævner denne Sum som dobbelt saa stor som den, Skuespillerne ellers var vante til at faa.

Ryggen, nu ses prunkende at ride gennem Gaderne paa flotte Heste og i skinnende Silkedragter.

I en anonym Studenterkomedie *(University play)* fra 1601, »Hjemkomsten fra Parnassus«, faar denne Harme Luft i følgende Vers fra den fattige Student, der skrev det:

*Vile world, that lifts them up to high degree*
*And treads us down in grovelling misery!*
*England affords these glorious vagabonds,*
*That carried erst their fardles on their backs,*
*Courses to ride on through the gazing streets,*
*Sweeping it in their glaring satin suits,*
*And pages to attend their master-ships:*
*With mouthing words, that better wits have framed*
*They purchase lands, and now esquires are made*[1]).

De sidste Linier sigter vel nærmest til Edw. Alleyn, der paa dette Tidspunkt vistnok var den eneste Skuespiller, som kunde gaa ud over den sædvanlige Betegnelse for de sceniske Kunstnere og fra en *gentleman* blive en *esquire* ɔ: en Besidder af et Gods.

Det er sandsynligt, at et lignende bittert Udfald mod Skuespillerne, som findes i en lille Brochure fra c. 1606, »Ratseys Aand«, ogsaa delvis er myntet paa Alleyn. Gamaliel Ratsey var en bekendt Landevejsrøver, som her i Fortællingen har tvunget en rejsende Skuespillertrup til at spille gratis for sig. Til Gengæld giver han en af Skuespillerne følgende Leveregler med paa

---

[1]) »Skændige Verden, som løfter dem [Skuespillerne] op til høj Rang — og tramper os ned i ussel Fattigdom! — England skænker disse storpralende Vagabonder — som forhen slæbte deres Bylter paa Ryggen, — Gangere at ride paa gennem de stirrende Gader, — fejende afsted i skinnende Silkeskrud — og med Pager til at agte paa deres Bud. — Ved at skraale Ord ud, som bedre Hjærner har udklækket, — køber de Jordegods og gøres nu til Adelsmænd«, — *The Return from Parnassus*, Akt V., Sc. I.

Vejen til London, hvor han anbefaler ham at prøve Lykken: »Der vil Du lære at være sparsommelig (for Skuespillere har aldrig været saa knebne, som de er nu i London) og at leve paa alle Folks Bekostning; ikke at lade nogen leve paa Din; at gøre Din Haand fremmed for Din Lomme, Dit Hjærte langsomt til at udføre Din Tunges Løfte; og naar Du føler Din Pung vel spækket, saa køb Dig et Herresæde paa Landet, saa at, naar Du bliver træt af at spille Komedie, Dine Penge dèr kan bringe Dig til Ære og Værdighed: saa behøver Du ikke at bryde Dig om nogen Mand; nej, ikke en Gang om dem, hvis Ord Du før var stolt af at sige paa Scenen«. Skuespilleren svarer hertil: »Jeg har virkelig hørt om nogle, som er komne til London i en meget tarvelig Forfatning og i Tidens Løb er blevne overordentlig rige« [1]).

Det sidste passer ikke paa Alleyn, der var født i London, men desto bedre paa Shakespeare, der jo netop var kommet til London fattig og erhvervsløs for at søge sin Lykke og nu paa dette Tidspunkt — omkring 1606 — var meget velhavende.

Ogsaa adskillige af de puritanske Skrifter omtaler Skuespillernes Rigdom og Pragt og navnlig deres Overdaadighed i Klædedragt. Vi har ovenfor set den stakkels *Rich. Jones*, der skulde leve af en Shilling om Dagen, som han ikke fik, gøre et Forsøg paa at laane 3 Pund for at løse sine Klæder hjem, for, »hvis han ingen Klæder har, vil han ikke blive estimeret«. I det hele var Klæderne en meget vigtig Post for Skuespillerne. Paa de Portræter, vi kender af elisabethanske Skuespillere, fremtræder disse ingenlunde i nogen overdreven Pragt og det til Trods for, at de Billeder, vi besidder, netop fremstiller de allerrigeste og fornemste af Tidens Theatermænd, nemlig *Edw. Alleyn*, *Rich. Burbage*, *Shakespeare* og *Field*. Af

---

[1]) *Ratseis Ghost, or the Second Part of his Madde Frankes and Robberin*, cit. af Collier »Alleyn Papers«, Introduction, p. X f.

disse er *Burbage* (se Fig. 15), den fejrede Scenehelt og rige Theaterejer, ligefrem tarvelig klædt, *Alleyn* (se Fig. 13), Cirkusdirektøren og Millionærskuespilleren, er sømmeligt men simpelt paaklædt som en ærbar Borgermand, *Shakespeare* er en hel Del elegantere og med mere Adelsmandssving, navnlig paa *Droeshout*portrætet (Fig. 10) og paa Terracottabysten (Fig. 14), uden at dog hans Dragt har det mindste prunkende eller overdrevne; og endelig bærer *Nathaniel Field* (Fig. 16), som vel ikke var rig, men meget paa Mode som Skuespiller og vistnok meget flot, en noget bisar, men tilsyneladende ikke særlig kostbar Hjemmedragt.

Paa Scenen ved vi imidlertid, at der udfoldedes stor Pragt i Retning af Kostymer. Som bekendt var Kostymerne paa Scenen ikke i Snit forskellige fra Tidens almindelige. Man gjorde i Renaissancen saalidt som i Middelalderen noget Forsøg paa at gennemføre et historisk Kostyme, men spillede alle Stykker i de samme, det vil sige, i ganske moderne Dragter. Det fjærntliggende Sted respekteredes dog en Smule mere end Tidsalderens Forskellighed, idet man gjorde ubehjælpsomme Forsøg, som allerede ogsaa i Middelalderen, paa at fremstille fantastiske Muhammedaner- eller Tyrkerdragter o. l. Ogsaa Forskellighederne i de civiliserede Landes Moder toges der Hensyn til; saaledes læser vi om venetianske Dragter, »franske Hoser« og »spanske Vamse« i Alleyns og Henslowes Garderobelister.

Denne Scenebrug at spille alt i samme Slags Kostymer, simplificerede naturligvis en Skuespillers Garderobeudgifter betydeligt; men til Gengæld var rigtignok de enkelte Dragter overordentlig dyre, saa dyre, at det ganske bogstavelig kan siges, at der betaltes mere for en smuk Dragt end for en af Shakespeares Tragedier.

I »Alleyn Papirerne« findes en lang, højtidelig og med alle de sædvanlige juridiske Udtryk spækket Kontrakt, som

for en Sum af *20 Pund 10 Shillings* overdrager Brødrene John og Edward Alleyn — en Kappe! Den var ganske vist af »sort Fløjl, med Ærmer helt overbroderede med Sølv og Gulv, foret med sort Atlask med Guldstriber«, men ikke desto mindre synes det meget at give over 2000 Kr. for en Theaterkappe, hvad der som bekendt var en usædvanlig høj Pris for et Drama[1]).

Og for en Dragt var det endda sikkert ikke usædvanligt. Ifølge en anden Kontrakt fra samme Samling købte John Alleyn for 16 Pund »en Fløjelskappe med et Slag broderet med Guld, Perler og røde Stene, samt en Robe af Guldbrokade«[2]).

Renaissancen i England var ikke Imitationens Tid, som vor er det. De Stoffer, som Skuespillerne da optraadte i, var ægte og kostbare Varer, ikke Godtkøbssilker og eftergjort Theaterflitter. I Henslowes Dagbog finder jeg følgende lille Post: »Laant til Robert Shaw for Selskabet til at købe 8 Yards Guldbrokade til Kvindedragten i »Branhowlte« [?] . . . 4 Pund«; Damekostymer til 80 Kr. Meteren, det var en Ting, som kunde faa en moderne Theaterdirektør til at blegne. Og ganske kort efter laaner den samme Shaw »til at købe Kobbergaloner af Sølv *[sic]* til et Par Bukser i »Alice Pierce« . . . 16 Shillings«. Midt imellem disse to Poster findes denne: »Laant Benjamin [skrevet *Bengemen]* Jonson den 3. December 1597 paa et Stykke[3]), som han viste Handlingen af til Selskabet og som han lovede at give Selskabet førstkommende Jul, den Sum . . . 20 Shillings«.

Tallene taler undertiden med skærende Tydelighed. Kræmmeren faar 4 Pund for 8 Yards Kjoletøj, Ben Jonson faar 20 Shillings til Laans mod at forpligte sig til at skrive et Stykke fra 3. til 24. December!

---

1) Alleyn Papers, p. 12.
2) Ibid., p. 11.
3) Maaske »the fall of Mortimer«, se Fleay: Engl. Drama I 356.

Var Sceneudstyret ellers billigt, sattes der desmere ind paa Klædedragterne, der som oftest bekostedes af Skuespillerne selv. Om deres Kostbarhed og vitterlige Pragt altid stod i Forhold til deres Smagfuldhed og Stil, er et andet Spørgsmaal, som Ben Jonson i sin Indledning til »*Staple of News*« frister os til at besvare benægtende. Han siger der: »O Nysgerrighed, Du kommer for at se, hvem der i Dag har ny Dragt paa, hvis Klæder er bedst skrevne, hvad saa Rollen ellers er; hvilken Skuespiller, der har det bedste Ben og den bedste Fod; hvad for en Konge, der spiller uden Mansketter og hans Dronning uden Handsker; hvem der kører Post i Strømper og danser i Støvler« [1]).

Den fanatiske Puritaner, Prynne, klager ogsaa over, at de offentlige Theaterskuespil almindeligvis spilledes i overkostbare, kvindagtige, fantastiske og prunkende Klæder [2]).

Blot et flygtigt Gennemsyn af Alleyns og Henslowes Garderobelister og Regnskaber viser os, at Puritaneren ikke har saa ganske Uret. I disse gamle Udgiftsposter knitrer det af Silke og Fløjl og funkler af Guld og Sølv og ædle Stene. Mangen god Skilling af Skuespillernes Gager blev sat i de kostbare Klæder, som saa siden vandrede paa Laanekontoret, saa at »Fader Henslowe« maatte løse dem ud igen. Til Gengæld tog han dem rigtignok saa selv i Pant for de udlagte Penge [3]).

---

[1]) B. Jonson: Staple of News, the Induction (ed. Gifford V. 163 f.). Ovenstaaende Citat er, synes det mig, intetsomhelst Bevis paa, at Kostymerne var *fattige* ved Globetheatret, saaledes som Malone mener (Hist. Acc., p. 127), kun at de undertiden var skødesløse og ikke stemmende med Rollens Karakter.

[2]) Prynne: Histriomastix p. 216. Ogsaa dette Sted synes det mig, at Malone forvansker Meningen af, naar han siger, at den fanatiske Pr., som holdt Theatergængere for lidet bedre end inkarnerede Djævle, let kunde tage »et Stykke grovt Stof bræmmet med Flittersølv« for en pragtfuld og ugudelig Dragt. Vi har ovenfor set, at baade Stof og Besætning var ægte og kostbart nok.

[3]) »Laant Thomas Dowton til at hente 2 Kapper fra Laanehuset den 2. Nov. 1597, en Sum af 12 £ 10 sh.; for hvilke Penge disse 2 Kapper blev staaende i Pant hos mig: den ene var en broderet Kappe af askefarvet Fløjl,

Om Skuespillerens tjenstlige Forhold til »Direktøren« ɔ: Theaterejeren ved vi iøvrigt ret god Besked gennem en Kontrakt — den eneste i sin Art — eller saakaldte *Articles*, som de endnu kaldtes i Theatersproget, mellem Skuespilleren *Robert Dawes* paa den ene Side og Theaterentreprenørerne *Henslowe* og *Meade* paa den anden[1]). Det er sandsynligt, at denne Kontrakt giver os Formelen for Datidens Skuespillerkontrakter overhovedet, og jeg skal her meddele Hovedpunkterne i den, idet jeg dog affører den dens indviklede juridiske Klædebon, som gør den og dens Lige næsten ulæselige:

1) Robert Dawes forpligter sig til at spille ved hvilket som helst Selskab, Ph. Henslowe og Jacob Meade maatte angive, i Løbet af 3 Aar fra Dato, mod en hel Andel.

2) Robert Dawes skal »til enhver Tid i nævnte Tidsrum give troligt Møde til enhver saadan Prøve, som Aftenen før Prøven offenlig vil blive bekendtgjort. Og hvis bemeldte R. D. nogensinde skulde undlade at komme til den bestemte Tid«, skal han betale 12 Pence i Bøde til Henslowe og Meade. Og hvis han ikke kommer før Prøven er endt, gaar han ind paa at betale 2 Shillings.

3) Hvis R. D. ikke paa Spilledagen er fuldt paaklædt og rede til at begynde, naar Klokken er 3 om Eftermiddagen, med mindre han har faaet Tilladelse til det modsatte af seks Medlemmer af samme Selskab, saa skal han bøde 3 Shillings.

4) »Hvis bemeldte R. D. skulde træffe at være overvældet af Drik paa den Tid, da han skal spille, efter fire af bemeldte Selskabs Skøn, skal og vil han betale 10 Shillings«.

---

den anden var en sort Fløjls Kappe med Silkebræmmer rundt. Jeg siger laant ham i rede Penge . . . 12 £ 10 sh.« — Henslowe's Diary, p. 105.

[1]) Disse *articles* fandtes i sin Tid i Dulwich Collegiet af Malone, men er senere forsvundne derfra. De er dog heldigvis aftrykte af Malone (Shakespeare by Boswell XXI., p. 413) og derefter i Collier's Alleyn Papers p. 75 ff.

5) Udebliver han fra en Forestilling uden Tilladelse og uden lovligt Sygdomsforfald, bøder han 20 Shillings.

6) R. D. indrømmer de to Entreprenører Ret til at hæve Halvparten af hans Part af Galleri- og Scenepladsindtægten[1]) som Erstatning for det Garderobelager, som de overlader Selskabet til Brug.

7) Hvis R. D. nogensinde efter endt Forestilling forlader Skuespilhuset med noget af Ejernes Klæder paa Kroppen eller i det hele bringer noget ud af Huset, som tilhører Meade og Henslowe, da gaar han ind paa at betale dem 40 Pund i Bøde.

8) R. D. indrømmer Henslowe og Meade Ret til hver fjerde Dag i Ugen at bruge Skuespilhuset for egen Regning til deres sædvanlige Bjørne- og Tyrefægtninger, mod at de svarer Selskabet 40 Shillings for hver saadan Forestilling[2]).

---

## V.

### *En Førsteforestilling i »Globe«.*

Klokken gaar til tre. Der er Travlhed og Spænding indenfor Globetheatrets høje Træmure.

Det er en Førsteforestilling, og man venter sig meget af det nye Stykke. Inde i Paaklædningshuset trækker Skuespillerne nervøst de nye, prægtige Klæder paa, sætter Parykker paa

---

[1]) Sml. ovenfor p. 137. Dette Punkt er iøvrigt meget uklart i Kontrakten. Der mangler her forskellige væsentlige Ting i Manuskriptet, som gør det umuligt at faa den fulde Mening ud af det.

[2]) Vi ser heraf, at det er Hopetheatret, som der er Tale om (sml. ovenfor p. 85). Ogsaa denne sidste Paragraf er meget molesteret i Manuskriptet, og jeg er ikke helt sikker paa at have faaet den rigtige Mening ud deraf.

Hovedet og sminker Kinderne. De unge Drenge, der har Kvinderollerne, spændes ind i snærende Korsetter og pyntes, sminkes og parfymeres trods nogen Dame. Suffløren og Sceneinspicienten farer geskæftigt omkring med Lister i Haanden og paaser, at alle Rekvisitter er i Orden, og Musikanterne stemmer deres Instrumenter.

Prologus er allerede færdig. Højtidelig gaar han op og ned i sin lange, sorte Fløjelsdragt, som Prologen altid bærer, og mumler for sig selv de Indledningsvers, han skal fremsige. Det er en høj, statelig Mand med et mildt og fornemt Udseende; det sorte Fløjel klæder ham godt, men det, og saa Spændingen, gør ham bleg — han er ikke sminket — og han gnider sine Kinder for at faa lidt Kulør i dem.

Ude paa Tilskuerpladsen lyder en stadig tiltagende Summen og Brummen, isprængt med enkelte høje Raab af Kvinderøster. Man skelner Ord som »Æbler! Nødder! Øl! Kanarisæk!«

Prologus gaar ind ad den ene af de store Porte ind til den bageste Del af Scenerummet; Drapperierne, der skiller det fra den egenlige Scene, er trukne for, og han kigger ud i Huset.

Dernede staar de, hans Dommere, dernede i »Gaarden«, alle disse Læredrenge, menige Soldater og Matroser, blandede med Londons værste Bærme af Spillere, Lommetyve og Skøger, som, inden tre Timer er gaaet, vil have afsagt deres Topencedom over det Arbejde, hvori han har nedlagt hele sin fine Sjæls bedste Følelser og Tanker. For Prologus er det, som har skrevet det nye Stykke.

De dyre Pladser, Logerne og Gallerierne, staar endnu tomme. Kun nogle Lakajer sidder gabende og venter paa deres Herskab, for hvem de holder Pladsen aaben. Det øverste Galleri, hvor Entréen ogsaa er ganske billig, er dog fuldt, og en livlig Ild af Grovheder og Vittigheder udveksles mellem Loft og Gulv; man spiller Kort, man ryger og drikker, hujer og raaber, og

Stanken af Mad, Øl, Tobak, Hvidløg og daarlig Vin fylder Huset og staar som Røg af en Skorsten ud af Tagaabningen.

Prologen rynker foragteligt paa Næsen og trækker Hovedet til sig for at gaa. I det samme lægges en Haand blødt paa hans Skulder og en Stemme spørger venligt: »Naa, Will, hvordan gaar det?« Han vender sig. Det er Manageren, *Richard Burbage*, der nu ogsaa er færdig til at begynde. Han trykker hans Haand. »Jeg er bange for, de Karle ta'r Livet af os før Tiden med deres Hvidløgsstank,« siger Will og gør Plads for Burbage, der nu kigger frem mellem Draperierne.

Ogsaa Burbage er sort klædt, men i ungdommelig kort Adelsmandsdragt. Han er noget mindre end *Will* og lidt før; hans skæggede Ansigt med de bløde, bevægelige Træk og de store, udtryksfulde Øjne ser nysgerrigt og forretningsmæssigt ud i Huset. »Nu begynder de ordenlige Folk at komme,« siger han over Skulderen til Will, »se, hvor de strømmer ind! — Se, der er den unge Sir Henry; han er gaaet ind i Parterret, og nu staar han og lader Øjnene løbe rundt langs Gallerierne for at søge sig en Plads ved Siden af den kønneste Pige. — Jeg haaber, vi skal give ham andet at tænke paa i Dag, ikke sandt, gamle Will?« — »Vi faar at se,« svarer Will stille.

Og paa Tilskuerpladsen fyldes Loger og Gallerier med statelige Herrer og Damer. Herrerne i kostelige Dragter af Silke og Fløjl, med gyldne Kæder paa Brystet, stive spanske Pibekraver om Halsen, fine Kniplingsmansketter for Hænderne, højpullede Hatte eller lave Baretter med vajende Strudsfjer; Damerne endnu mere prægtige, snørede i de lange, spidse Korsetter, med de uhyre Ærmepuffer, de opstaaende Kniplingshalskraver, med Perler i de højt opsatte Haar eller i Parykkerne — thi som oftest forslog Haaret ikke til den Tids Frisurer — funklende Ringe i Ørene og paa Fingrene, Handsker med guldbroderede Navnetræk, med Ansigter, der lyser i hvid

og rød Sminke, medens hele Figuren dufter af kostbar Parfume.

Ansigtet faar man dog ikke at se paa dem alle, thi de fleste af de anstændige Damer er maskerede, og et broget, men besynderligt Indtryk gør det at se Logerne fyldes af alle disse mangefarvede Masker, nogle voksgule, andre rødbrune, kulsorte, græsgrønne, kirsebærrøde eller abildgraa, hvorigennem Øjnene skinner mystisk, medens de juvelbesatte Hænder bevæger de store Strudsfjersvifter.

Oppe i andet Galleri holder Glædespigernes letfodede Garde til. De gør sig megen Umage for at skjule deres Stand og nogle sidder i bedrøveligt sort som sørgende Enker, andre i graat Hvergarn som uerfarne Landsbypiger, atter andre i Flasketrøjer og Forklæder som Kammerpiger, eller i nette ærbare Borgerkonedragter, hvis de da ikke foretrækker at komme brusende i Silke og Kniplinger som de fineste Damer. Men Øjnene, hvormed de angler efter letsindige Tilbedere, som vil traktere dem med Aftensmad efter Forestillingen, *those wanton eyes*, som Puritanerne frygter og forbander, de forraader dem alle.

Huset er fuldt. Skuespillerne er paaklædte. Kun Burbage og Prologus er sorte. De fleste af de andre er lige saa brogede og lige saa pragtfulde som Tilskuerne i Logerne. Gennem Paaklædningshuset baner sig endnu nogle, unge adelige Sprader Vej for at faa Plads paa Scenen. De nikker og hilser til alle Sider og er paa Fornavn med Skuespillerne, som bukker og hilser igen. — »God Dag, Dick! har Du noget godt at vise os i Dag? — Naada, Will, er Du bange for, at vi skal mjave af Dit Stykke? — Tror Du nu ogsaa Du kan tage det op med gamle Will Kemp, Bob?« Og ind paa Scenen slentrer de, fulgt i Hælene af Sceneinspicienten, der bringer dem de trebenede Stole. De slænger sig paa dem, deres Page rækker dem den stoppede Pibe, de tænder og lader dampende Blikket løbe op

og ned ad Gallerierne, alt imens de naadigt og sirligt, efter Omstændighederne, hilser deres Bekendte.

Skuespillerne derinde brummer i Skægget over disse Lapse, som tager Pladsen op for dem og puster dem Tobak i Halsen, men højt siger de ingenting; de unge Folk er for mægtige og betaler for godt.

Prologus retter paa sin sorte Fløjlsdragt og ser i Vejret op til Musikanterne, der staar beredte med Trompeterne for Munden. Han giver Signal, og udover Theatret skingrer den første Fanfare.

Alle ser op, man ordner sig, sætter sig til Rette, Kortspillerne i Parterret skynder sig for at blive færdige med det sidste Spil, inden Stykket begynder. Nok en Fanfare. Snakken og Larmen begynder at tage af. Æblepigerne og andre Sælgere holder op at raabe. Kortspillerne sætte den sidste Trumf i, og Glædespigerne sender det sidste Øjekast til den udkaarne. Endnu en, den tredje og sidste. Alt er stille; alle Øjne rettede mod Draperiet.

Der bag ved staar Prologus, rank men med tørre Læber og skælvende Hænder. Han bider Tænderne sammen. »Skal jeg i Dag kunne tæmme det mangehovedede, stirrende Uhyre derude«, mumler han, river Draperiet rask til Side, træder frem, rolig og smilende, og bøjer sig for Mængden.

»Det er Shakespeare! se, Shakespeare!« hvisker man rundt om, og S:erne i det sære Navn hvisler som en Susen gennem Huset. De fornemme Lorder nikker venligt anerkendende, Læredrengene og Søfolkene i Parterret brøler et rungende Velkommen til deres »Will«, og Damerne, baade de i første og andet Galleri, smiler kælent til deres honningsøde Digter, som har skrevet den yndige »Venus og Adonis«, de har staaende hjemme paa deres Boghylde mellem Beaumonts »Salmacis og Hermaphroditus« og Marstons »Pygmalions Billed«.

Shakespeare fremsiger med den Ynde og Anstand, som er

ham egen, Indledningsversene og gaar langsomt ud, fulgt af sine Venners Bifald.

Men næppe er han indenfor Draperiet, før hans Værdighed forsvinder. I hastigt Løb og med den folderige Fløjlskappe højt opkiltret flyver han til Paaklædningsrummet. »Rigtig, Willy, skynd Dig!« raaber Burbage efter ham, »Du har ikke megen Tid.«

Og Shakespeare kaster Fløjlskappen og ifører sig den tunge Pladerustning, som ligger beredt til ham. Han giver sine Kinder Dødens Bleghed med den hvide Sminke, paasætter sig et stort, ærværdigt Skæg, sort, sølverstænkt, og da den kronede Hjelm er paa hans Hoved, staar han der, uhyggelig, og dog mild og værdig, som en Dødning, klædt i Staal og Plade. Han griber sin Feltherrestav og gaar med stolt og majestætisk Gang nogle Skridt, medens han prøver sin Røst, som han gør saa dyb og aandeagtig klangløs som mulig; og ud i Rummet toner hans Ord:

»Jeg er Din Faders Aand,
dømt til en Tid at gaa igen om Natten
og til at smægte Dagen hen i Luer
indtil min Synd, i Kødets Dage øvet,
er brændt og renset ud.«

Nu skynder han sig hen mod Scenen. Suffløren kommer ham i Møde med sin Bog i Haanden. »Nu er det snart, Mr. Shakespeare«, hvisker han. Og Shakespeare lytter. Ja rigtig. Nu kommer Burbage ind med de to andre. Han hører sine egne Vers lyde ind til sig:

»Luften er skarp, det er en bitter Kulde«.

Pludselig skingrer Trompeterne, og tordnende Kanonskud skræmmer Tilskuerne op. Fra Scenen lyder Versene:

»Prins, hvad betyder dette?«

Og Burbages Røst svarer skærende og bittert:

»At Kongen holder Svirelag inat
og tager sig en Rus, og raver ør,
den pralende, opskudte Paddehat;
og for hvert Drag, han skyller ned af Rhinskvin,
udskryder Paukens og Trompetens Klang,
hvor drabelig han drak«.

Og Shakespeare smiler. Han kommer til at mindes de lystige Historier, hans gamle Kammerat, *William Kemp*, fortalte ham om den fordrukne Danerkonge, Frederik II, og om Festerne paa Kronborg og i Helsingør . . . men nu er det Tid, nu skal han ind.

Ind skrider han, og Huset fyldes med Rædsel og natlig Stemning.

Og Uhyret derude med de mange Hoveder spiler de tusende Øjne op og aabner de mange Gab, og undres og gribes og ræddes.

Akten gaar til Ende under aandeløs Stilhed, gennem hvilken man hører Burbages og Shakespeares Stemmer, Sønnens og den døde Faders, dæmpede men spændte, som dirrende Cellotoner.

Saa bryder Bifaldet løs. Akten er ude. Op fra Kælderrummet, hvorfra hans »Sværg!« har lydt uhyggeligt gennem Theatret, kommer Shakespeare. Han skynder sig til Burbage, der staar forpustet, lidt stakaandet som han er, efter den anstrængende Akt.

De trykker tavst hinandens Hænder og føler med hinanden, at de dog har gjort noget godt i Dag.

Det er Mellemakt. Støjen og Snakken har rejst sig igen. Æblepigerne skriger paany, som om Hamlet aldrig havde mistet sin Fader. Kunstdommerne diskuterer og kritiserer, Da-

merne koketterer, og Pøbelen drikker Øl. Hist og her sidder en enkelt og tænker stille paa, hvad han har hørt og set.

Pludselig lyder gennem den øvrige Larm et gennemtrængende Skrig. Man ser en Mand med et smilende Ansigt svinge et blodigt Øre i sin venstre Haand og en Kniv i den anden, medens den oprindelige Ejermand til Øret rasende skælder og smælder og truer. Man stimler sammen om dem. Men den første Mand bliver roligt staaende med Øret. »Vær nu blot rolig, kære Herre«, siger han, »jeg skal ikke narre Jer. Giv mig min Pung igen og her er Jeres Øre. Værs'go', tag det og gaa saa«.

Det er en Lommetyv, som er greben paa fersk Gerning. Idet han vilde liste sig bort med sit Bytte, har hans Offer, der har opdaget ham, trukket sin Daggert og med et rask Snit skaaret hans Øre af, for dog at faa noget for sine Penge, som han siger.

Den arme Lommetyv gribes under stor Staahej og lystige Tilraab af Pøbelen og bindes til en Pæl paa Scenen, hvor han staar under Resten af Forestillingen til Spot for alle Folk, men næppe til Gavn for Stykkets Stemning.

Dette gaar dog sin Gang. Skuespillerne gør deres bedste, om de end ikke alle behager lige meget. En maa finde sig at høre den ubehagelige Hyssen, der for hans Øren lyder som Hvæsen af Gæs eller som en Flaske afproppet Ale, der syder, en anden er man endog saa misfornøiet med, at man mjaver som en Kat ad ham, medens en tredje har Nød med at værge sig mod de Æbler, Appelsiner og Nøddeskaller, der regner ned over ham, og som Sceneinspicienten senere fejer op og giver Bjørnene inde ved Siden af.

Men den store Burbage, Publikums Yndling, Englands Roscius, som de kalder ham, skønt Roscius var Komiker, og Burbage dog er herligst som Tragiker, redder det hele ved sit mægtige, gribende Spil.

Og da han i sidste Akt endog viser sin Færdighed i Fægtekunsten overfor Laertes, kender Jubelen ingen Grænse. »Hamlets« Sukces er sikret. Alle gaar fornøjede og bevægede bort. »Denne Burbage er en Pokkers Karl, og Shakespeare med! Saa I, hvor han fægtede!« hører man, medens de trænges mod den snævre Udgang og skynder sig ned til Floden og skændes med de sejge Færgemænd. Damerne finder den unge Mand, der spillede Osrik, nydelig og smukt klædt, og Skuespillet var meget net.

Ogsaa Skuespillerne er glade. De samles til en lille Fest henne i »Kardinalshatten«, hvor Burbage spenderer for tredive Shillings Vin paa dem.

— Men hvem af dem følte, at Tiden den Dag vendte et Blad i den Bog, som kaldes Menneskeaandens Storværker[1])?

---

[1]) Efter at ovenstaaende lille Kapitel var skrevet, blev jeg opmærksom paa et Foredrag af *Karl Elze,* som havde ikke alene næsten enslydende Titel (»Eine Aufführung im Globe Theater«, Shakesp. Jahrb. XIV), men hvis Ide var ganske den samme som min, den at skildre en Hamletopførelse, set med Datidens Øjne. Min første Tanke var at tilintetgøre mit eget Forsøg. Men da jeg ved nærmere Undersøgelse blev klar over, at baade Indhold og Synspunkt i Virkeligheden var højst forskellige, lod jeg det dog blive staaende som et lille Bevis paa, at to Forfattere *kan* faa samme Ide uden netop at plagiere hinanden.

## SKUESPILKUNSTEN.

### I.

*Den gamle Skole. Klovner. Richard Tarleton og hans Kunst. William Kemp.*

At give et blot nogenlunde fyldigt Billede af Skuespilkunsten paa Shakespeares Tid, og af de enkelte Kunstnerindividualiteter, er rent ud umuligt.

Det er altid vanskeligt at fæstne den flygtige Scenens Kunst til Papiret. For de sidste Par Aarhundreders Vedkommende har vi dog en stor Støtte i de talrige Skuespillermemoirer, Kritikker og Skildringer samt, ikke mindst, i de mange Billedfremstillinger af Skuespillerne i deres Roller, og dette Materiale til historisk Behandling af den dramatiske Kunst stiger og stiger i Værdi, saaledes at man i dette ny Aarhundrede utvivlsomt ved Hjælp af Fonograf og Kinematograf vil kunne kalde de hedengangne Rampens Heroer tilbage til Livet, næsten lige saa let som vi nu kan tage vor Shakespeare eller vor Molière ned fra Boghylden.

Men i hine gamle Tider er Stoffet saa at sige lig Nul. Ikke én skildrende Kritik, ikke én Selvbiografi, ikke ét Rollebillede — fraregnet et Par raa Træsnit af to Klovner — hjælper os til at kaste Lys over et af de allerinteressanteste Tidsrum af den dramatiske Kunsts Liv. Vi kender Navnene paa en Mængde Skuespillere, vi ved om en Del af dem, naar de

fødtes og døde, hvor de blev begravede og hvad de efterlod sig. Men hvilke Roller de spillede i Tidens mægtige Literatur, eller hvorledes Arten af deres Kunst var, det er vi for næsten Alles Vedkommende saa haabløst uvidende om, at de for os lige saa gerne ikke kunde være født.

Det er tragikomisk at tænke paa, at medens vore samtidige Theaterstatikere med Statens Bistand og under Folkets vaagne Interesse lader trykke hver Gang Korist Møller er blevet dubleret af Korist Petersen som en Tjener i et fuldkommen ligegyldigt Stykke, og Eftertiden saaledes er fuldt betrygget mod Vildfarelser i de Herrers dramatiske Løbebaner, saa er vi helt og holdent afskaaret fra nogensinde at faa at vide, hvilke Skikkelser Shakespeare valgte at fremstille i sine egne Skuespil, og maa nøjes med at tro paa, at han spillede Aanden i »Hamlet«.

Et Forsøg paa en virkelig Skildring af Tidens Skuespilkunst vil derfor paa Forhaand strande. De efterfølgende Sider vil da ikke tilstræbe en saadan, ikke heller give en leksikalsk Fortegnelse over de Skuespillernavne, vi kender — hvad der kun daarligt vilde stemme med denne Bogs Plan — men blot søge at faa Tag om nogle enkelte, fremtrædende Typer, der kunde hjælpe til at karakterisere et Par forskellige Retninger indenfor den sceniske Kunst.

Ligesom Dramaet har sikkert den første elisabethanske Skuespilkunst staaet med det ene Ben i Middelalderen uden rigtig at vide, hvor den skulde sætte det andet. Der eksisterede ganske vist meget tidligt en Art Skuespillerstand i England; men disse Fagfolks Omraade var saa begrænset og specielt, at deres Udviklingsmuligheder derved længe holdtes nede. De egentlige Skuespil, nemlig de, som gav Middelalderen dens Præg, de store Mysteriespil og Moraliteter, havde disse Artister intet med at bestille.

De spilledes som bekendt af Dilettanter, Byens Borger-

mænd, der sluttede sig sammen om det store Værk og udførte det, saa godt de kunde. Blot de komiske Partier, som maatte til for at holde Publikum i Aande, overlod de til de fagmæssige Skuespillere, som kunde synge, danse, spille paa Fløjte, slaa paa Tromme, gøre Krumspring, lave Vittigheder paa staaende Fod, rime paa hvad det skulde være uden Betænkning, som kort sagt havde et helt Repertoire af forskelligartede Løjer og Forlystelser, hvilke alle krævede en Øvelse og Skole og vel ogsaa et Talent, som de borgerlige Dilettanter ganske naturligt ikke kunde hamle op med.

Men netop herved kom de professionelle Skuespillere til at staa underligt isoleret. De havde ingen Forbindelse med de Skuespil, som satte Sindene i dyb Bevægelse, de maatte nøjes med atter at rive Folk ud af denne Bevægelse ved deres fagmæssige Løjer. Disse drev de vist til en overordenlig Grad af Fuldkommenhed, men udover en ret snæver Grænse kan de i Følge Sagens Natur ikke have naaet. De vedblev at være »*players of interludes*«. Det moderne Begreb af en Skuespiller naaedes først, samtidig med at den dramatiske Litteratur helt og holdent gik over i Fagkunstnernes Hænder.

Men endnu helt op i den shakespeareske Tid trivedes de endnu, disse Middelalderens lystige Gøglere, halvt Ekvilibrister, halvt »Instrumentister«, som de kaldtes i Udlandet, men helt igennem Komikere; thi det var ikke Skuespillere, der spillede komiske Roller, der fremstillede komiske Mennesker. Nej, de var komiske selv, alt, deres Væsen, deres Ydre, deres Bevægelser, deres Tale var lattervækkende. De var den ubenævnte »Klovn« eller »Nar« i Renaissancens Skuespil, nær i Slægt med den gamle Hofnar, skønt mere sportsmæssig uddannet end denne, og Nutidens engelske Music-hall Komiker og Cirkusklovn stammer i lige Linie ned fra dem.

Alle kender det skønne Sted i »Hamlet«, hvor Prinsen med den gamle Nars Hjærneskal i sin Haand filosoferer over

Livets Forgængelighed. »Ak, stakkels Yorick!« siger han. »Jeg kendte ham, Horatio! en Karl med uendelig Lystighed og det herligste Lune. Han har baaret mig paa sin Ryg tusende Gange. Og nu! hvor min Indbildningskraft gruer for dette! mit Hjærte vender sig derved. — Der hang de Læber, som jeg har kysset, jeg ved ikke hvor ofte. Hvor er nu Eders Skelmeri? Eders henrivende Indfald? Eders Sange? Eders Lynglimt af Lystighed, som plejede at bringe hele Bordet i en Tordenlatter? har Du ikke et eneste nu til at gøre Dig lystig over Dit eget grinende Dødningansigt? er Du helt indtørret? Gaa nu til den naadige Frues Kammer og sig hende, at om hun lægger tommetyk Sminke paa, saa faar hun dog en Gang saadan et Ansigt; faa hende til at le ad det!«

Ordene er saa følte og synes saa personlig bevægede, at man vistnok med Rette tør tro, at Shakespeare har villet mindes en bestemt, afdød Kammerat i denne lille Ligtale. I saa Fald kan der kun være Spørgsmaal om én, nemlig *Richard Tarleton*.

*Tarleton* var netop Typen paa den Art Skuespillere, vi ovenfor har søgt at karakterisere. Han er just Manden, som endnu halvt hører Middelalderen til og ikke finder Fodfæste i den ny Litteratur: Komikeren, Spasmageren par excellence, den forgudede og begrædte, men fattige og uansete Gøgler, som, da Shakespeare skrev sin Hamlet, for faa Aar siden var død og hvis Dødsaar — 1588 — mindedes sammen med Aarstallet for den spanske Armadas Undergang.

Da Tarleton døde, var Shakespeare 24 Aar gammel. Han kan altsaa godt have spillet sammen med ham. Det er end ikke usandsynligt, at han kan have kendt ham som Dreng, og at Tarleton virkelig har baaret den lille Willy paa sin Ryg, naar han som omflakkende Skuespiller blandt andet ogsaa gæstede Shakespeares Hjemstavn, Stratford. Om hans mangehaande Provinsrejser vidner en Anekdotsamling, der

udkom efter hans Død[1]), og som iøvrigt giver os ikke daarlige Bidrag til at lære Arten af hans Vid at kende.

Ellers ved vi ikke stort om hans Liv og Levned. Ifølge Fullers »*Worthies*«[2]) skal han være født i Shropshire, hvor han vogtede sin Faders Svin og vakte Opmærksomhed hos en af Leicesters Folk ved sine pudsige Svar. Han kom til London og blev Vandbærer[3]), en karakteristisk Figur i det gamle Londons Dagligliv, hvilken Stilling nok kunde give ham Anledning til at øve sit Vid og udvide hans Kendskab til de menneskelige Svagheder.

Han giftede sig med en Kvinde af noget løse Sæder ved Navn *Kate* og holdt sammen med hende et Vinhus i Gracious Street og paa et andet Tidspunkt et Gæstgiveri i Paternoster Row[4]). Naar han blev Skuespiller, er ikke bekendt, men der er intet til Hinder for, at han kan have været det samtidig med sin Værtshusholderbedrift og sine øvrige Beskæftigelser. Han var nemlig tillige eksamineret Fægtemester og Forfatter. Den første helt paalidelige Efterretning om ham er just som Forfatter, idet han 1570 udgiver en ingenlunde aandfuld »Ballade om Oversvømmelsen i Bedfordshire, etc.«[5]). Det er dog næppe sandsynligt, at han selv er Forfatter til denne ynkelige Vise, men snarere, at han har laant sit vistnok allerede den Gang berømte Navn til Bogtrykkeren. Sikkert er det imidler-

---

[1]) Naar, vides ikke. I 1611 udkom: *Tarlton Jests, Drawn into three parts: His Court Witty Jests; His Sound City Jests; His Country pretty Jests; full of Delight, Wit and honest Mirth. 4to.* Efter denne første eksisterende Udgave er foretaget et Optryk for Shakesp. Soc. af Halliwell (1844). Men de tre Dele er tidligere udkomne særskilt.

[2]) Thomas Fuller: The History of the Worthies of England, London MDCLXII. p. 47. (Staf. shire.)

[3]) Ifølge Rob. Wilsons Skuespil »the three Lords and three Ladies of London«, som indeholder en Del om Tarleton og opførtes kort efter dennes Død. — Se Fleay: Eng. Drama II. 280 og Halliwell: Tarltons Jests, p. IX.

[4]) Se *Tarlton's Jests*, p. 15, 21 og 26.

[5]) Aftrykt i *Tarlton's Jests*, p. 126 ff.

tid, at han skrev Scenariet til Skuespillet »de syv Dødssynder«, som tidligere har været omtalt, og vistnok forfattede han ogsaa »Henrik V's berømte Sejre«, en Forløber for Shakespeares Kongedramaer om den populære »Prins Hal«. I 1583 er han en af de tolv fremragende Kunstnere fra forskellige Selskaber, som udnævnes til »Dronningens Skuespillere« og samtidig bliver han kgl. Kammertjener *(groom of the chamber).* I 1587, Aaret før sin Død, tog han den højeste Grad indenfor Fægtekunsten som *master of the noble syence of deffence,* hvoraf det kan sluttes, at han ikke har været overvættes gammel, da han døde. Rimeligvis rev Pesten, som rasede stærkt Aar 1588, ham bort, thi han gjorde sit Testamente, døde og blev begravet paa samme Dag, 3. September[1]).

Gennem de talrige Anekdoter om Tarleton faar vi Indtrykket af en letlevende, lystig Fyr, lige vel tilpas ved Hoffet i Dronningens og de store Lorders Selskab, hvor han selv var en *Lord of mirth*[2]), og iblandt pjaltede Bierfiedlere paa Værtshusbænken. Et hurtigt Hoved, der aldrig manglede Svar, og som ingen skaanede hverken høj eller lav, Mand eller Kvinde.

For Theaterpublikummet var han en Fryd, saa snart hans lille, latterlige Krop med det store Hoved dukkede frem fra Baggrundsdraperiet. Hans flade Næse, hans skelende Øjne, hans Hue med Knappen, hans rødbrune Klovndragt, hans Tromme og hans Pibe var kendte af hvert Barn i London, og naar han stillede sig paa Taaspidserne og lavede sig til at begynde, brølede allerede Huset af Latter.

En yndet Sport var det at ægge ham til Rimindfald ved at tilslynge ham nogle Vers om hans Udseende eller Privat-

---

1) *Tarlton's Jests,* p. XII.

2) *Here within this sullen earth*
*Lies Dick Tarlton, lord of mirth.*

Wits Bedlam, 1617, cit. af Halliwell, Tarlton Jests, p. XV.

forhold. Men de Udfordrende kom sjældent godt fra den Leg, thi Tarleton var baade rap og hvas i sin Mund. Saaledes hændte det en Gang, at en Tilskuer i ret velformede Vers vilde slaa sig til Ridder paa ham og spurgte ham, hvor han var kommet til sin flade Næse. Men Tarleton var ikke sen og riposterede med et lille, improviseret Digt, der endte saaledes:

*Though my nose be flat,*
*My credit to save,*
*Yet very well I can by*
*the smell,*
*Scent an honest man from*
*a knave*[1]).



Fig. 8. Rich. Tarleton i sit Klovnkostyme.

I det hele var han en stor Mester i Improvisationen, som han sikkert med Udbytte havde studeret hos de italienske Skespillere, der just i dette Tidsrum berejste England. En enkelt af hans komiske Scener, som vi kender, minder ikke saa lidt om en Scaramuccias eller en Arlecchinos Burlesker: En rig Mand ligger paa Dødslejet og har kaldt sine tre Sønner til sig for at kundgøre dem sin sidste Vilje. Alt sit Jordegods skænker han til sit ældste Barn, der rørt forsikrer, at han haaber Faderen vil leve og komme til at nyde godt af det

[1]) Tarltons Jests, p. 29.

selv. Den anden faar en stor Sum rede Penge til at leve af og købe Bøger for; men ogsaa han paastaar grædende og bevæget, at han ikke ønsker disse Penge, men stoler paa, at hans gode Fader selv vil kunne nyde godt af dem. Nu kommer den tredje, forlorne, Søn til Dødslejet. Det er *Tarleton.* Han optræder i en pjaltet og snavset Skjorte, en Frakke med kun et Ærme, med Hælene ud af Strømperne og et Hovedtøj bestaaende af Fjer og Halm. »Hvad Dig angaar, Mosjø«, siger Faderen harmfuld, »saa ved Du, hvor mange Gange jeg har hentet Dig ud af Newgate og Bridewell — Du har været en utaknemlig Slubbert — jeg har ikke andet at testamentere Dig end Galgen og et Reb«. Tarleton brister i en Strøm af Taarer, falder paa sine Knæ og fremhulker: »Aa, Fader! det er langt mere end jeg ønsker; jeg haaber til Gud, at Du maa leve og nyde godt af dem selv!« [1]).

Mest berømt var dog Tarleton ved sine *Jigs,* et lystigt Sang- og Danseforedrag, med hvilket man efter Tidens Skik sluttede Forestillingen [2]). Den eneste Jig [3]), som er bevaret, viser os en meget lang, humoristisk Vise, ikke i sin Art forskellig fra vore moderne Revueviser, iøvrigt meget velskreven og morsom, med et stadigt tilbagevendende Omkvæd, der med en lille Variant passer paa alle Strofernes Indhold. Jiggen hedder: *Tarlton's Jigge of a horse loade of Fooles* og første Vers lyder saaledes:

*What do you lacke? what do ye lacke?*
*Ive a horse loade of fooles,*
*Squeaking, gibbering of everie degree;*
*Ime an excellent workeman,*

---

1) Halliwell-Phillipps »Outlines« p. 86 f.

2) Saaledes ogsaa i samme Periode i Paris, hvor *Gaultier Garguilles* Chansons stod i lignende Folkeyndest som Tarletons Jigs i London.

3) Det vil sige den eneste Tekst, thi Musikken kendes til adskillige. Se Halliwells Cambridge Manuscript Rarities, p. 8.

*And these are my tooles:*
*Is not this a fine merie familie?*[1])

Man ser for sig Tarleton komme ridende ind paa Scenen paa en af disse latterlige *hobby horses*, som den Gang var meget yndede komiske Virkemidler, og som endnu ikke forsmaas af Cirkusklovnen, disse hule Hestekroppe, gennem hvilke Komikeren stikker Benene, medens et Par kunstige Ben sidder overskrævs paa Dyret, saa at han synes at ride, naar han løber om med Kroppen fæstet til sig. Foran sig har han saa nok haft en Kurv fuld af Narredukker, som han har presenteret, efterhaanden som Visen skred frem.

Den første, han fremviser, er iøvrigt sig selv: hans Navn er Dick, han er en Skuespillernar, hvis Billede hænger paa hver Væg, saa man kan aldrig tage fejl af Ligheden. Iøvrigt har han sin Faders elskværdige Fysiognomi *(lovelie visnomie)*, hans to skelende Øjne og den flade Næse, og han kommer »af en sjælden vittig Familie«.

Dernæst presenterer han en Puritanernar, som han kalder *Goose son* ɔ: *Stephen Gosson*, en af Skuespillernes ivrigste Modstandere, hvis *School of Abuse* vi tidligere har omtalt. Han bliver meget ilde medhandlet som en ganske almindelig Hykler »af en meget udbredt Familie«.

Saa kommer Statsnarren, der »er født meget lille, men vil synes meget stor: af en meget gammel Familie«; og Digteren, der »drikker Sekt og Kanari i »Hatten« eller »Rosen« [2]): af en saare fordrukken Familie«; Doktoren, der slaar os ihjel med

---

[1]) »Hvad ønsker De? hvad ønsker De? [de Handlendes sædvanlige Tilraab til Kunderne den Gang]. Jeg har en Hesteladning af Narre, som piber og sladrer i enhver Tone. Jeg er en fortræffelig Haandværksmand og disse her er mit Værktøj: er det ikke en smuk og munter Familie?« — Jiggen er aftrykt i Indledningen til *Tarlton's Jests* (p. XX. ff) efter et Manuskript, som var i Colliers Besiddelse. Det hører til de af ham fremdragne Kuriositeter, hvis Authenti aldrig er draget i Tvivl.

[2]) »Hatten« ɔ: Kardinalshatten og »Rosen«, to bekendte Taverner, hvor Digtere og Skuespillere søgte.

saadan Kunst og Duelighed, at han gør det til en ren Fornøjelse at dø; han er »af en vidunderlig lærd Familie«; Elskovsnarren, der synger til sin Luth om sin tabte Lykke: »af en højst melankolsk Familie«; Oldermanden, der hader al Slags Visdom, men mest dog i Skuespil; »af en meget stædig Familie«, og Landbonarren, der er kommen til Staden for at blive en Gentleman, skønt han kun er en Bondelømmel »af en Sommersetshire Familie«.

Naturligvis har Tarleton, der udførte denne Jig paa »Tæppets« Scene, forstaaet at karakterisere enhver af de forskellige Typer med alle deres særegne Lader og de professionelle Ejendommeligheder, som i gamle Dage adskilte Folk i langt højere Grad end nu.

Tarleton blev Hovedforkynderen af det ægte, uforfalskede, engelske Humor, ubesmittet af Puritanismens bigotte Surmuleri og uimponeret af Hoffets og Adelens bredsporede Overmod, disse to Magter, der bestandig i England har søgt at klemme den sunde, nationale Lystighed mellem Skjolde. Hvad Hoffet angik, da havde Tarleton endog en Særstilling der. Uden paa nogen Maade at være Hofnar, som Henrik VIII's berømte *William Sommer*, havde han dog et Frisprog overfor Dronningen som ingen anden. Fuller fortæller: »Naar Dronning Elisabeth var alvorlig, jeg tør ikke sige gnaven, og ude af Humør, kunde han muntre hende op, som han lystede. Hendes højeste Yndlinge foretrak i visse Tilfælde at gaa til Tarleton, før de gik til Dronningen, og han var deres Fortaler for at berede dem en gunstig Modtagelse hos hende. Med et Ord, han sagde Dronningen flere af hendes Fejl end de fleste af hendes Kapellaner og kurerede hendes Melankoli bedre end alle hendes Læger. Meget af det lystige ved ham laa i selve hans Blik og Bevægelser, saaledes som det staar i en Gravskrift over ham:

*Hic situs est cujus poterat vox, actio, vultus,*
*Ex Heraclito reddere Democritum.*

Og virkelig kunde de selv samme Ord sagte af en anden næppe faa en munter Mand til at smile, som i hans Mund nødte en sørgmodig Sjæl til at le« [1]).

Om han derimod stod i noget intimt Forhold til den nye Tid og den frembrydende Skuespillitteratur, er mere tvivlsomt. Han blev vel egentlig ikke nogen Skuespiller i moderne Forstand, en Menneskefremstiller, saaledes som den lige efter ham kommende Tid skulde frembringe dem, og skønt han vel spillede »Roller« i forskellige Stykker [2]), blev han dog altid den samme Tarleton.

Imidlertid, saaledes som han var, naaede han ikke blot en uhyre Popularitet, men han stiftede Skole, en Skole, hvis Elever dog aldrig skulde naa deres Mester. Omkring ham spillede en Stab af Komikere som *Knell, Bentley, Mils, Wilson, Crosse, Lanam* [3]), af hvilke Knell, som vi ser af Fortællingen i

---

[1]) Fuller's *Worthies*, edit. 1662, p. 47 (Staff. shire).

[2]) I *Tarlton's Jests* er følgende lille, ganske morsomme Anekdote, som viser, at han i alt Fald *kunde* overtage andre Roller end sin sædvanlige Klovnfigur: »Paa *Oksen* ved Bishopsgate havde de et Stykke om Henrik V. [ɔ: T.'s eget Skuespil], hvori Dommeren skulde tage imod et Ørefigen. Og fordi den var fraværende, som skulde tage Slaget, paatog Tarleton selv sig, altid beredt til at behage, at spille samme Dommer, foruden sin egen Rolle. Klovnen [Derick]. Og *Knell*, der dengang spillede Henrik V, langede Tarleton en ordentlig Ørefigen ud, hvilket fik Folk til at le saa meget mere, fordi det var ham. Men et Øjeblik efter gaar Dommeren ud, og straks derpaa kommer Tarleton ind i sine Klovnklæder og spørger Skuespillerne, hvad nyt. »Aa«, siger en, »havde Du bare været her, saa skulde Du have set Prins Henrik ramme Dommeren en frygtelig Ørefigen ud«. — »Hvad for noget, Mand«, sagde Tarleton, »slaa en Dommer?« — »Det er saamæn sandt«, sagde den anden. »Ja, det er rimeligt nok«, sagde Tarleton, »og det maa have været frygteligt for Dommeren, naar Beretningen om det forskrækker mig saadan, at jeg synes, Slaget endnu sidder paa min Kind, saa det brænder efter«. — Folk lo mægtigt af dette, og indtil den Dag i Dag har jeg hørt det rose som noget sjældent. Men det er intet Under, for han havde mange af den Slags. Men jeg gad set vore Klovner nutildags gøre det samme! Jeg kan indestaa Jer for — nej! Og dog synes de godt om sig selv oven i Købet«. — *Tarlton's Jests*, p. 24 f.

[3]) De nævnes i denne Orden af *Thom. Heywood*, som en Skole af Skuespillere, som han aldrig har set. — *Apology for Actors*, p. 43.

den foregaaende Note, var den oprindelige »Prins Henrik« i den før-shakespeareske Henrik V, medens Robert Wilson var en af James Burbages Fæller og en yndet dramatisk Forfatter, som vi tidligere har omtalt. De nævnes alle af deres senere Kollega, *Thom. Heywood*, i Forbindelse med »alle disse Doktorer, Zannier, Pantaloner, Harlekiner, i de hvilke Franske, men især Italienerne har udmærket sig«, hvad der ret godt bekræfter vor Formodning om hele denne første Periodes Paavirkning af Commedia dell'Arte.

En noget senere Generation var saadanne Folk som *William Kemp*, *Robert Arnim*, *Gabriel Spencer*, *Thomas Pope*, *Augustine Phillips* og *William Sly*, af hvilke den første, Kemp, ubetinget blev den, der vandt størst Navnkundighed. Han blev Tarletons egentlige Arvtager, som Heywood siger, »saavel i Hds. Majestæts Gunst som i det almindelige Publikums Mening og gode Tanker«. Men tvivlsomt er det, om han naaede sin Forgænger i dennes umiddelbare og sprudlende Komik.

Med det lidt, man ved om Kemp, faar man, synes det mig, Indtrykket af en forretningsmæssig, reklamegørende og simpel Artist, hvor Tarleton var et født og baaret komisk Geni. Hvor der i Tidens Litteratur hentydes til Kemp, berøres hans Uvidenhed og Mangel paa Kultur ved Siden af hans store Popularitet. Saaledes navnlig i en, tidligere citeret, Scene af Studenterkomedien »Tilbagekomsten fra Parnassus«, hvor han optræder sammen med *Rich. Burbage* og taler om »den Skriver Ovid og den Skriver Metamorphosis«[1]). Medens Burbage i hele denne Scene fremstilles som en velopdragen og dannet Mand, gives der os et Billede af Kemp som en pralende og tarvelig Gøgler. Han kan ikke finde ud af de to Studenters, Philomusus og Studioso's Navne, men kalder dem »Mr. Pil og Mr. Otioso«; han blærer sig af sin Berømmelse og siger til Stu-

---

[1]) Sml. ovenfor p. 40.

denterne: » . . . og hvad Æren angaar, hvem har saa mere Ry end Dick Burbage og Will. Kemp? den bliver ikke regnet for en Gentleman, der ikke kender Dick Burbage og Will. Kemp; der er ikke en Landsbytøs, som kan danse *Sellenger's Round*[1]), uden at hun kan tale om Dick Burbage og Will. Kemp«. Hvortil den ene Student svarer: »Javist, Mr. Kemp, De er meget berømt«.

Ogsaa det eneste litterære Arbejde, som Kemp har efterladt sig, vidner om den samme gøgleragtige Forfængelighed og Selvoptagethed. Det er en lille Beskrivelse af hans berømte Morrisdans fra London til Norwich, en af disse tidligere omtalte, eksentriske Vædderejser, som Englænderne den Gang saa meget yndede. Kemps Væddemaal bestod i, at han paa ni Dage skulde tilbagelægge hele Strækningen mellem London og Norwich dansende, ikke naturligvis ud i et Træk, men saaledes at ikke et eneste Stykke af Vejen blev gaaet eller kørt, men at hvert Skridt udførtes i den Morrisdans, for hvilken Kemp var saa berømt[2]). Morrisdansen var en Art Springdans, der udførtes til Akkompagnement af Bjælder, som den Dansende selv bar paa Benene, samt af Tromme og Pibe, som trakteredes af en Musikant. Billedet, Fig. 9, Titelbilledet til hans lille Bog[3]), viser os Kemp dansende hen ad Vejen til Norwich ledsaget af sin Trommeslager *Thomas Sly* (muligt en Slægtning af Komikeren William S.). Paa Rejsen var Kemp iøvrigt ogsaa ledsaget af sin Tjener og en Opsynsmand, der skulde kontrollere, at Dansen gik rigtigt til.

---

1) St. Léger's Runddans, en gammel Bondedans.

2) Han kalder sig selv »*Caualiero Kemp, head-master of Morrice-dauncers*«, (Kemp's *Nine Daies Wonder*, p. 3.).

3) Dens Titel lyder: *Kemps nine daies wonder. Performed in a daunce from London to Norwich. Containing the pleasure, paines and kinde entertainment of William Kemp between London and that Citty in his late Morrice.* London 1600. — Den meget sjældne Bog er optrykt af A. Dyce for *the Camden Society*.

Ud dansede han af London den første Mandag i Fasten 1599, i den tidlige Morgenstund, mens hans Trommeslager spillede lystigt op, og gamle og unge fulgte ham paa Vej, kastede buede Sixpence og Kobberskillinger til ham og tilraabte ham mangt et »Lykke paa Rejsen«. Dansen gik ud paa Landet, hvor Befolkningen stimlede nysgerrigt sammen om ham paa Vejen og alle vilde have ham gennem *deres* By; hvor nødde-



Fig. 9. William Kemp dansende Morrisdans.

brune Landsbypiger undertiden laante nogle Bjælder af ham og dansede med ham et Stykke Vej; hvor han bedede i Kroerne og havde stor Møje med at afslaa de mange og bredfulde Bægere, der bødes ham af lystige Møllere og begejstrede Smede; hvor han undertiden dansede i Vand og Mudder til midt op paa Benene, uden at give fortabt, men ogsaa til andre Tider i dejligt, klart og tørt Maaneskinsvejr, indtil han endelig naaede Norwich, hvis hele Befolkning var paa Benene for at

modtage ham, og endte Dansen med et flot Spring over Kirkemuren, hvorpaa han havnede ved et mægtigt Gilde hos Borgmesteren i Norwich, der ydermere skænkede ham 5 Pund.

Livligt og ikke uelskværdigt skildrer Kemp hver Dags Oplevelser i sin lille Bog, og vi faar gennem den et ret klart Billede af Manden, af denne Shakespearefremstiller, der som en Liremand tager imod Bøndernes Kobberskillinger paa Landevejen og dog bænkes med Borgmester og Oldermænd, Riddere og Damer, der hædrer ham for hans sportsmæssige Bedrift, af denne forfængelige, skillingslugende, men dog ret indtagende og dygtige Gøgler, der den ene Dag spiller i et af Shakespeares fineste Skuespil, næste Dag danser i en Bondekro og tredje Dag maaske stedes til Hendes Majestæts Taffel. Der er en Typus paa en vis Art af Renaissancens Skuespillere indesluttet i denne Mand.

Om Kemps egentlige Theaterliv ved vi en Smule mere end om Tarletons; dog ikke meget.

Den første helt sikre Efterretning om Kemps Theatervirksomhed stammer, mærkeligt nok, her fra Danmark. Det er bekendt, at engelske Trupper i Slutningen af 16de Aarhundrede og helt op til over Midten af det 17de berejste Tyskland, Østrig, Frankrig, Nederlandene, Sverig og Danmark. De gjorde overalt megen Lykke baade ved Hofferne og blandt Folket, mest sandsynligvis ved deres Dans og Spil, skønt de iøvrigt i Tyskland ogsaa spillede deres sædvanlige Theaterrepertoire og her efterhaanden akklimatiserede sig[1]).

---

[1]) Studiet af disse Truppers Færden har i de senere Aar taget et betydeligt Opsving, navnlig siden *Albert Cohns* banebrydende Bog *Shakespeare in Germany* i 1865 udkom. Rundt om i den tyske *Shakespeare Jahrbuch's* sidste Aargange vil man finde talrige interessante Afhandlinger og mindre Notitser, foruden af Cohn selv, navnlig af *Johannes Bolte* og *Johannes Meissner*. Herhjemme kan navnlig henvises til *P. V. Jacobsens* Artikel i Historisk Tidsskrift V 525, *V. C. Ravns* »Engelske Instrumentister« (»For Ide og Virkelighed« 1870 Bd. I.) og Dr. *Ad. Hansens* Notits i »Tilskueren« for Juli 1900.

Danmark var et af de første Lande, som fik Besøg af disse Trupper. Allerede Aar 1579 engagerer Frederik II. en Trup »Instrumentister« til sit Hof, under Ledelse af en Italiener Zoëga. Truppen tæller foruden den italienske Leder baade tyske og engelske Medlemmer[1]), af hvilke de engelske er betydeligt bedre lønnede end de tyske.

Men i 1586 kommer en Trup af langt større Betydning til Helsingør, hvor Kongen ofte holdt Hof. Den talte saa bekendte Medlemmer som *William Kemp*, *Thomas Pope* og *George Bryan*, alle bekendte Klovner, som alle tre figurerer i den Liste over »Hovedskuespillerne« i Shakespeares Stykker, som Folioudgaven fra 1623 offentliggør. Den lille Trup bestod af fem Medlemmer foruden *Kemp* og hans »Dreng« *Daniel Jones*. Kemp synes at have tilhørt Selskabet som en Art finere Gæst. Han var kun i Danmark i 2 Maaneder og fik mere i Kostpenge end de andre. I Hofregnskabet[2]), lyder den Post, der angaar Kemp, saaledes: »Wilhelm Kempe instrumentist fik for ij monneders kostpenndinge paa seg och j drenng wid naffn Daniell Jonns hannd haffde fortienntt fraa thend 17 junij hand kom udj thienesten, och ther till j maanett hannd skenngtis till afftog, er tilsamen 3 maaneder, huer maanet 12 dal., er . . . . XXXVI dal.«.

---

1) Deriblandt den ulykkelige *Thomas Bull*, hvis Kærlighedshistorie og Henrettelse (efter Helsingørs Raadstueprotokol) er fremstillet af Dr. Ad. Hansen i »Tilskueren« for Juli 1900.

2) Dette er fremdraget af Hr. *V. C. Ravn* i den ovenanførte Artikkel. Han er overhovedet den, der har opdaget Kemps Gæstespil her i Danmark. Naar den tyske Shakespeareforsker, Hr. *Joh. Bolte*, (i Shakesp. Jahrb. XXIII Bd.) refererer Hr. Ravns udmærkede lille Afhandling og overlegent tilføjer, at denne ikke synes at vide, at det drejer sig om den berømte Skuespiller Will. Kemp, viser det, at Hr. B. ikke kan have læst den danske Forf.'s Artikkel, men kun kender den fra andenhaands Meddelelser. Thi Hr. Ravn gør fuldkomment tilstrækkelig Rede ikke blot for Kemps, men ogsaa for Popes og Bryans Betydning i England.

De engelske Gæster hørte sandsynligvis alle til »Lord Leicesters Mænd«, Burbagernes Selskab altsaa, og kom vistnok direkte fra London sammen med et stort Gesandtskab, som Frederik II i April havde sendt til Dronning Elisabeth, og som netop maa være kommet til Helsingør i de Dage, da Skuespillertruppen blev antaget (d. 17. Juni)[1]. I Begyndelsen af Aaret havde Kemp, og maaske de andre ogsaa, været i Utrecht hos selve deres Protektor, Lord Leicester, der opholdt sig i Nederlandene for at puste til Opstanden mod Filip II; men i Mellemtiden havde han været hjemme i England, som det fremgaar af en Passus i et Brev fra Leicesters Nevø, Philip Sidney, til Svigerfaderen Walsingham, hvori han siger, at han allerede tidligere har sendt Bud hjem »med *Will*, mylord af Lesters Komiker *[jesting plaier]*« [2].

Nu rejste Will. Kemp atter hjem til England, medens hans Rejsekammerater blev nogen Tid i Danmark og derpaa engageredes til Kurfyrsten af Sachsen. Efter al Rimelighed sluttede han sig atter til sit gamle Selskab og spillede med det paa »Theatret«[3]) i de kommende Aar. Med Bestemthed ved vi, at han her spillede »*Peter*« i »Romeo og Julie«; thi i de ældste Udgaver af dette Stykke (Kvarterne fra 1599 og 1609) har hans Navn indsneget sig i Stedet for Personnavnet, saaledes at der (i 4de Akts 5te Scene) staar »Will. Kemp kommer ind« i Stedet for »Peter kommer ind«. Andre af hans Roller her paa »Theatret« kender vi ikke, men det er rimeligt, da

---

1) Se C. V. Ravn: anf. St. p. 84. og Ad. Hansen: anf. St. p. 550.

2) Alb. Cohn, og andre efter ham, mener, at Kemp og den øvrige Trup er rejst direkte fra Nederlandene til Danmark. Men skønt man ikke var vant til nogen hurtig Postgang i de Tider, maa det dog siges at være urimeligt, at en Mand sendte Brev hjem til England med en anden, der rejste til Danmark.

3) Ikke paa »Blackfriars«, som Hr. Ravn tror (anf. St. p. 84), sagtens paa Colliers Autoritet. »Blackfriars« byggedes først 1596, og Kemp har næppe nogensinde spillet der.

han udtrykkelig nævnes som en Hovedskuespiller i Shakespeares Stykker, og da han var en ganske utvivlsom Berømthed som Komiker, at han i denne Periode har spillet saadanne Roller som *Rendegarn* i »Skærsommernatsdrøm«, *Spids* i »de to Herrer fra Verona«, der synes som skrevet for hans Specialitet, *Skalle* i »Elskovs Gækkeri«, den ene *Dromio* i »Tvillingerne« o. l.

Da »Theatret« i 1598 blev nedrevet, gik han med Selskabet til »Tæppet« og spillede der *Slaaenbær* i »Stort Besvær for Ingenting«, hvilket vi har Sikkerhed for paa samme Vis som vor Kundskab om hans Udførelse af *Peter*. Paa »Tæppet« spillede han endvidere en af Hovedrollerne i Ben Jonsons »Hver Mand i sit Lune«; hvilken, vides ikke, men jeg skulde være tilbøjelig til at tro, at det var Tjeneren *Brainworm*.

I hele denne Periode — fra han kom fra Danmark 1586 og til 1598 — har han imidlertid ikke uafbrudt været ved de burbageske Theatre. I Tidsrummet fra 19de Februar til 22de Juni 1592 spiller i alt Fald en Del af »Lord Leicesters Selskab« — som siden 1588 hed »Lord Strange's« — under Henslowe og Alleyn og rimeligvis paa »Newington«[1]. At Kemp var med her, ved vi med Bestemthed deraf, at der den 10de eller 11te Juni 1592[2]) opførtes for første Gang et nyt, anonymt Stykke, som hed: »Et Fif til at kende en Slyngel paa, med *Kemps* yndede Løjer om Mændene fra Goteham, da de modtager Kongen i Goteham«. Stykket eksisterer endnu, og Kemps »yndede Løjer« viser sig at være et fuldkomment menings- og aandsforladt lille Mellemspil, der udføres af nogle Haandværkere[3]). Rimeligvis har dog Kemp improviseret de Løjer, der skabte Stykkets Lykke, thi netop i Improvisationen havde han, som

---

[1]) Ikke som Fleay (Engl. Drama, II. p. 310) paastaar paa »Rosen«, der ikke var færdigbygget paa dette Tidspunkt.

[2]) Se Henslowes Dagbog p. 28.

[3]) Det er aftrykt i Dyce's Udgave af *A nine daies wonder*, p. XXIII f.

Forgængeren Tarleton, sin Styrke. I hvert Fald viser dette Stykke tydeligt, at Kemp i 1592 spillede under Alleyn og Henslowe, thi paa Titelbladet af dets første Udgave (1594) staar »som det adskillige Gange har været spillet af Ed. Allen og hans Selskab«. Han havde imidlertid *ikke* forladt sit eget Selskab, Lord Stranges Mænd, saaledes som Collier[1]) mener, men dette havde, uvist af hvad Grund, for en Tid givet sig under Alleyns og Henslowes Ledelse. Denne Kendsgerning fremgaar tydeligt af Henslowes Regnskabsoverskrift for denne Sæson; den lyder: »I Guds Navn, Amen, 1591 [2][2]), begyndende den 19. Februar, my Lord Strange's Mænd, som følger«. Indtil Februar 1593 blev Kemp og hans Kammerater vistnok under Henslowe og Alleyn — »Et Fif etc.« opførtes sidste Gang 25. Januar 1593[3]) — og gav sig vel saa atter ind under Burbagerne igen.

Men senere hen kom det til et afgørende Brud mellem Kemp og Selskabet, eller rettere, hvis man tør vove sig ud paa Gisningernes Vildstier, mellem Shakespeare og Kemp. Man kan næppe tænke sig større Modsætninger end disse to Mænd. *Shakespeare*, fin og tilbagetrukken, skriver i Stilhed det ene Mesterværk efter det andet, men aldrig om sig selv, aldrig om sin egen Storhed, aldrig mod sine Kolleger; han bliver ubemærket, ja uden selv at mærke det, Tidens største Mand. *Kemp*, støjende og grov, fylder England og Fastlandet med sine Klovnbjælder og sine Piber og Trommer; han reklamerer for sig selv uden Blu og uden Maade og kommer i Folkemunde i langt højere Grad end Shakespeare, hvad der naturligt bibringer ham den Tro, at han er langt større end denne.

---

[1]) Engl. dram. Poetry, III. 335, hvor Collier rigtignok taler om »Lord Kammerherrens Selskab«, der slet ikke eksisterede i 1592, men da hed Lord Stranges.

[2]) Henslowe sammenblander tidt den gamle og den ny Stil i Tidsregningen. Midt i dette Regnskabsaar gaar han pludselig fra 1591 over til 1592.

[3]) Henslowes Dagbog, p. 30.

Og disse to Mænd er Kammerater. De spiller sammen daglig og i de samme Stykker, som oven i Købet er af Shakespeare selv, og hvis Indstudering han maa lede. De maatte uundgaaeligt støde sammen. Fra sine udenlandske Turnéer og fra saadanne mer end tarvelige Scener, som de ovennævnte »yndede Løjer«, havde Kemp vænnet sig til en Improviseren og en Bemægtigen sig Scenen, som Shakespeare ikke holdt af, og som han ansaa det for sin Pligt at rense Theatret for. At Kemp langt hen i Tiden var berømt eller berygtet for dette sit hensynsløse Vittighedsjageri, ser vi af Bromes Stykke »Antipoderne«, hvori der forekommer en Scene mellem en gammel Adelsmand, *Letoy*, og en Skuespiller *Byplay*. Letoy bestræber sig for at gøre Skuespilleren indlysende, at det ikke passer sig at sætte til i Rollen eller underholde sig med Publikum, men at man maa passe Dialogens Gang og tage Hensyn til, hvad der foregaar paa Scenen. Byplay undskylder sig med følgende Ord:

»Den Vis, my Lord, har været tilladt før
paa ældre Scener for at vække Lystighed og Latter«.

Hvortil Letoy svarer:

»Javist, det var i Kemps og Tarletons Dage,
før Scenen renset var fra Barbarisme
og bragt til den Fuldkommenhed, den nu besidder.
Da kunde Komikere, Narre øve deres Vid,
fordi Forfatterne var kloge nok til at bevare
deres til en mere nyttig Brug«.

Det kan nu vel ikke siges med Rette, at Shakespeare i sine komiske Figurer har sparet paa sit Vid. Men sagtens holdt han ikke af, saalidt som andre Forfattere og med større Ret end de fleste, at hans Kammerater serverede Publikum de Morsomheder, som i Øjeblikket faldt dem ind, i Stedet for

dem, som han havde gjort sig Flid for at gøre vittige og træffende, navnlig naar disse Morsomheder, som vi maa frygte om Kemps, var plumpe og ikke stemmende med Shakespeares egen Smag. I Kemp og Shakespeare støder derfor ikke blot to forskellige Mennesker sammen, men to Smagsretninger, to Typer indenfor Skuespilkunsten.

Shakespeare har ikke ladet det mangle paa Tydelighed i Udtrykket af sine Meninger om den Art Skuespillere, til hvilke han regnede Kemp. I de dramaturgiske Leveregler, som han lægger *Hamlet* i Munden, siger han de hvasse og til alle Tider gældende Ord: »Lad dem, der spiller Jeres Narre, ikke sige mere end der er skrevet ned til dem; for der er nogle blandt dem, som gerne vil le selv, for at faa en Del taabelige Tilskuere til at le med, skønt netop samtidig et vigtigt Punkt i Stykket krævede Opmærksomhed. Det er slyngelagtigt, og viser en højst ynkelig Glimresyge hos den Nar, der gør det« [1]).

At disse Ord havde direkte Adresse til Kemp, er meget sandsynligt, skønt naturligvis ubevisligt. Kemp havde ved denne Tid (c. 1601) forladt det burbageske Selskab. Utvivlsomt gik han slet ikke med til »Globe«, da dette Theater aabnedes i 1599. Thi medens han staar opført som en af de Rollehavende i Jonsons »Hver Mand i sit Lune« fra 1598, findes han ikke i Rollebesætningen til sammes »Hver Mand ude af sit Lune«, der spilledes paa Globe 1599. I dette Aar var det jo han foretog sin berømte Morrisdans til Norwich, og maaske har han siden gjort andre Rejser til Fastlandet. I »Hjemkomsten fra Parnassus«, som er fra c. 1601, hilses Kemp i den ovenanførte Scene som nylig ankommen fra Udlandet. *Philomusus* siger til ham: »Naa, Mr. Kemp, hvordan har Kejseren af Tyskland det?« og *Studioso*: »Gud bevare Dem, Mr. Kemp! velkommen, Mr. Kemp, fra Morrisdansen over Alperne«.

---

[1]) Hamlet III. 2.

Det er sandsynligt nok, at Kemp efter sit Brud med Burbage og Shakespeare har tilbragt et Aarstid paa Fastlandet. I en Komedie kaldet »De tre engelske Brødres Rejser«[1]) fremstilles han som værende i Venedig, hvor han fører en burlesk og ikke meget anstændig Samtale med en italiensk Kollega »Signior Harlaken« og hans Kone. Men noget positivt Bevis[2]) for, at han har været i Tyskland og Italien, har vi ikke. Hans Navn findes ikke blandt de forskellige Trupper, som berejste Tyskland i denne Periode.

Hvorom alting er, i 1602 er han atter i London og spiller hos Henslowe og Alleyn som hørende til »Jarlen af Worcesters Mænd«. Vi ser af Henslowes Dagbog, at han den 10. Marts 1602 laaner »i rede Penge 20 sh. til sit nødvendige Brug«; og i August faar han 5 sh. til »at købe Dvælgstøj til at gøre et Par Kæmpe-Bukser af«, medens Henslowe i September laaner Selskabet 30 sh. »til at købe et Sæt Tøj til Wm. Kempe for«[3]).

Hans senere Liv hviler i Mørke. Det er næppe sandsynligt, at han er vendt tilbage til Burbages Selskab, skønt Collier paastaar det. Det Bevis, hvorpaa han støtter det — en Klage fra Lord Mayoren i 1605 over »Kemp, Armin og andre

---

[1]) *The Travailes of The three English Brothers, Sir Thomas, Sir Anthony, Mr. Robert Shirley. As it is now play'd by her Maiesties Seruants,* 1607, 4to; et meget svagt Arbejde af Rowley, Day og Wilkins; dets eneste Interesse ligger i Scenen mellem Kemp og den italienske Harlekin, som er aftrykt i Indledningen til *Kemp's nine daies wonder,* p. XIV—XVII.

[2]) I. O. Halliwell har ganske vist offentliggjort et Citat fra et latinsk Manuskript i Sloane-Samlingen Nr. 392 fol. 401, saalydende: »1601. Semptember 2. — *Kemp, mimus quidam, qui peregrationem quandam in Germaniam, et Italiam, instituerat, per multos errores, et infortunia sua, reversus; multa refert de Anthonio Sherley, equite aurato, quem Romæ (legatum Persicum agentem) convenerat*«. J. P. Collier (Engl. Dram. Poetry III. 350) og F. G Fleay (The Engl. Stage, som ikke har været mig tilgængelig) har optaget og benyttet denne Meddelelse. Et Eftersyn af det angivne Manuskript har imidlertid vist, at dette slet ikke indeholder noget fol. 401 og vel er en latinsk Afhandling, men handlende om helt andre Ting. Citatet har intetsteds kunnet eftervises.

[3]) Henslowes Dagbog p. 215, 237, 238.

Skuespillere ved Blackfriars« [1]), er imidlertid et øjensynligt Falsum, og selv om det kunde vises, at Kemp havde spillet paa Blackfriars i 1605, var det dermed ikke godtgjort, at han atter var vendt tilbage til Burbages Selskab, thi »Kongens Mænd« spillede, som vi tidligere har godtgjort, først i 1608 paa Blackfriars-Theatret.

Vi kender lige saa lidt Kemps Dødsaar som Tidspunktet for hans Fødsel. Det forekommer mig dog rimeligt, at han i 1607 endnu har levet, da »De tre engelske Brødre« opførtes; intet tyder i Scenen, hvor han optræder under Navn, paa at det er en afdød Mand, der fremstilles. Det er vel endogsaa sandsynligt, at han selv har spillet sig selv i Stykket; i saa Fald hørte han den Gang til »Dronningens Mænd«.

Kemp har næppe efterladt sig andre litterære Arbejder end den lille *Nine days' Wonder*. Rigtignok bærer en Del *Jigs* hans Navn, men de har sikkert ikke været forfattede af ham, men blot udførte af ham [2]).

---

## II.

*Tragikerne. »Kong Kambyses' Maner« og Shakespeares Mening om den. Edw. Alleyn som Kunstner og Menneske.*

Med Kemp døde vel ikke den improviserende Stil i den komiske Skuespilkunst, men den gik dog sikkert af Mode. I

---

1) Collier: Engl. Dram. Poetry III. 352.

2) Et Skrift rettet mod Puritanerne og udgivet under Forfatternavnet *W. Kempe* har faaet Collier og Fleay til at tro, at vor Klovn har deltaget i den litterære Kamp mod Puritanismen. Denne besynderlige Misforstaaelse beror paa en Forveksling mellem Skuespilleren Kemp og en Skolemester og pædagogisk Skribent i Plymouth, som bar samme Navn.

Tragedien var den længst afskaffet, om den nogensinde havde haft Fodfæste der.

Men derfor lader der sig dog nok spore en gammel og en ny Stil ogsaa i den tragiske Skuespilkunst. Middelalderens alvorlige Fremstillere var i England mest Haandværkere og Smaaborgere, og fra disse Stænder har sikkert den første Generation af professionelle Tragediespillere rekruteret sig. Den første Theaterbygger i London, Skuespilleren *James Burbage,* var Snedker af Profession, den anden store Skuespilentreprenør *Philip Henslowe* var Farver. Uden Tvivl har der blandt de tidlige Fremstillere af det før-shakespeareske, bloddryppende Tragedierepertoire været mangen Vævermester *Rendegarn,* Tømrer *Kvæde* og Skræder *Smalhans.* For Halvdillettanter er intet mere kærkomment end den voldsomme, udvendige Ageren, som disse Stykker var baserede paa, hvor Raaben og Brølen dækker over Mangelen paa Evne til sjælebevæget Tale, hvor Rullen med Øjnene træder i Stedet for én uddannet Mimik og fægtende, hensigtsløse Bevægelser skal erstatte en udtryksfuld Gestikulation.

Hvad siger ikke Rendegarn: »For Resten ligger en Skurk bedst for mig. Jeg kunde spille Herkúles storartet, eller ogsaa en Rolle, hvor man kan slaa ud med Arme og Ben og rive hele Huset ned.

Naar Klipper raser,
og Vindstød braser
og harmfuldt maser
  hver Laas, som binder,
skal Phøbs den røde
i Ildvogn gløde
og ynksomt døde
  de skæve Gudinder!

Det var i den høje Stil . . . Det var Herkúles-Maner, Skurkemaner; en Elsker er mere kondolerendes« [1]).

Til denne Stil har Shakespeare i det hele et ganske særlig godt Øje. I »Henrik IV« kalder han den med et herligt Udtryk, som burde bevares som en staaende Betegnelse for den Art Skuespilkunst, »*Kong Kambyses' Maner*«. Det er gamle John Falstaff, der i denne Stil vil spille Prins Henriks Fader i den berømte Værtshusscene i anden Akt. »Giv mig et Bæger Sæk«, siger han, »at mine Øjne kan komme til at se røde ud, som om jeg havde grædt; thi jeg maa tale rørende, og jeg vil gøre det i »Kong Kambyses' Maner« [2]).

»*En ynkværdig Tragedie blandet fuldt op af fornøjelig Skæmt indeholdende Kambyses Liv*« var et gammelt Skuespil af *Thomas Preston*, skrevet c. 1561, udkommet 1570, i hvilken frygtelige Rædsler er blandet sammen med Klovnscener paa den gamle Vis. Stilen i Stykket kar imidlertid ingensomhelst Lighed med den, som Falstaff anslaar i sin kommende Tale til Prinsen — denne smager snarere af Euphuisme —; det kan altsaa ikke være den skrevne Stil, Shakespeare vil parodiere, men derimod Foredragsstilen, Skurke- eller Tyranstilen, den gammeldags, overdrevent højttravende Bombaststil, som han afskyede og bekæmpede paa enhver Maade, men som han ikke fik Bugt med; thi den lever endnu i bedste Velgaaende og vil vedblive at leve, saalænge der findes talentløse Skuespillere, for hvem den altid har været det bedste Dække. Og denne Stil har den store Fordel for Fremstilleren, at den vækker det store Publikums Beundring i mindst lige saa høj Grad som sand og ægte Kunst. Derfor begejstres ogsaa Værtinden i Vildsvinehovedet, Madam *Rask*, saa snart Falstaff har deklameret nogle Vers. »Naa, Du min Gud og Skaber«, siger

---

1) »Skærsommernatsdrøm« I. 2, V. Østerbergs Oversættelse.

2) »Henrik IV.« 1. II. 4. Lembckes Oversættelse.

hun, »hvad for en Mine han tager sig paa!« Falstaff: »For Guds Skyld, følg min sorrigfulde Dronning; thi Taarer stanser hendes Øjnes Sluser«. — Værtinden: »Aa, hvor det er dejligt! han gør det saa naturligt efter Stodderkomedianterne, som jeg nogentid har set«.

Et andet Sted fortæller Shakespeare os lidt om, hvorledes en saadan Theaterskurk paa hans Tid bar sig ad. Stilen er, som man vil se, ganske den samme som nu. Det er i »Richard III«, at Stedet findes, i Scenen, hvor Gloster opfordrer Buckingham til at skuffe Lord Mayoren. Buckingham svarer Gloster med lidt opblæst Forfængelighed:

»O, jeg kan spille godt Tragedie,
kan tale, se tilbage, spejde ængstligt,
og skælve, studse, naar et Halmstraa rasler,
med dyb mistænksom Mine; Rædselsblikke
og tvungne Smil staar mig til Tjeneste,
og begge staar til Rede paa mit Vink
til hver en Tid, naar jeg har Brug for List«[1]).

At denne Kraftkunstnermaner maatte være Shakespeares fine, sjælfulde og kunstnerisk beherskede Sind imod, ligger i Sagens Natur. Det har aabenbart ligefrem brændt ham paa Læben at faa udtrykt sin Modbydelighed for den Art Skuespilkunst. Han, som ellers altid holder sin Person tilbage og som ellers saa godt som aldrig udtaler sig i litterære eller kunstneriske Kontroverser, tager pludseligt en skønne Dag Bladet fra Munden og retter et Angreb paa sine Modstandere i Skuespilkunsten, som er langt hvassere, langt alvorligere og har en langt bestemtere Adresse end noget af de ovenanførte. Dette Angreb findes i »Hamlet«, som i det hele rummer flere personlige og aktuelle Udtalelser end noget andet shakespearesk

1) Richard III., III. 5. Lembckes Oversættelse.

Skuespil, men som rigtignok ogsaa fremkom i en Tid, da Theaterstridens Bølger gik højt.



Fig. 10. William Shakespeare; Droeshout-Flowers Billedet.

Det gamle Indfald i »Hamlet«, som ikke var Shakespeares eget, at bringe Kongen til at røbe sig ved at lade opføre et Skuespil, der fremstillede hans egen Forbrydelse, gav Skuespilleren og Instruktøren Shakespeare Anledning til at lægge sin egen kunstneriske Trosbekendelse for Dagen paa en for

ham ganske sjælden utvetydig Maade og i en Form saa personlig og knap, at den er blevet, eller burde være, hver sand Skuespillers Vademecum.

»Fremsig nu den Replik, saaledes som jeg foredrog den for Jer, og lad den glide let fra Tungen; thi hvis I vil tage Munden saa fuld, som nogle af Jer Skuespillere plejer, saa vilde jeg lige saa gerne have mine Vers raabte ud af Taarnvægteren. I maa heller ikke save Luften altfor meget med Haanden — saaledes — men tag alt med Lempe; thi midt i selve Lidenskabens Strøm, Storm, Hvirvelvind, kunde jeg sige, maa i tilegne Jer og frembringe et vist Maadehold, som giver den Blødhed og Finhed. Aa, det skærer mig i Sjælen, naar jeg hører en bredskuldret Parykblok af en Karl rive en Lidenskab i Stykker, rent i Pjalter, for at sprænge Trommehinden i Parterrepøbelens Øren, som for det meste ikke er modtagelig for andet end meningsløse Pantomimer og Spektakelstykker. Jeg kunde lade en saadan Karl piske for hans Bramarbasvæsen; han tyranniserer sin Tyranrolle . . . . . . Aa der gives Skuespillere, som jeg har set spille og hørt andre rose, og det højligt, som — det være sagt uden Forargelse — hverken talte som Kristne eller gik som Kristne, Hedninger eller Mennesker, som pustede sig op og brølede saaledes, at jeg tænkte, at nogle af Naturens Bønhaser havde gjort Mennesker og skilt sig fuskeragtigt derved, saa afskyeligt efterlignede de Menneskeligheden«.

Hertil svarer den Skuespiller, til hvem denne Tale er henvendt: »Jeg haaber, vi har afskaffet det saa nogenlunde hos os«. Men Hamlet ɔ: Shakespeare bliver ubønhørligt ved: »Aa, afskaf det ganske og aldeles«. Hvorpaa han retter det lille, tidligere citerede Flankeangreb paa Kemp.

Den Komedie, som senere opføres, giver nu ingen som helst Anledning til særlige Formaninger af denne Art; der findes ingen Nar og ingen »Tyran«, som kunde faa Lejlighed

til at udfolde sine slette Skuespilleregenskaber. Det lille Foredrag er da øjensynligt anbragt i et udenfor Stykkets Ide liggende Formaal. Det er et Angreb paa en Skuespillerskole, som var Shakespeare imod. Og hvad dette var for en Skole, synes ikke vanskeligt at gætte, navnlig naar man fører et enkelt Sted af Hamlets Foredrag tilbage til dets oprindelige Skikkelse og bliver klar paa Meningen af det.

Lembcke har i sin ovenanførte Oversættelse: »Jeg kunde lade saadan en Karl piske for hans Bramabasvæsen; han tyranniserer sin Tyranrolle«; men hos Shakespeare lyder Stedet: »*I would have such a fellow whipped for o'erdoing Termagant; it out-herods Herod*«. *Termagant* og *Herodes* er nu, hvad alle Shakespeare-Kommentatorer ved, to i Middelalderens Mysteriespil hyppigt forekommende Figurer; Termagant oprindelig en »muhamedansk« Gud, senere i sin Almindelighed en exotisk Skurk og Tyran; hans Navn findes rundt om i den gamle Heltedigtning med forskellige smaa Varianter som Tervagant, Termagaunt, Terrogant, Tarmagant; Herodes er Skurken og Tyrannen i de egentlige Passionsspil. Det synes imidlertid noget urimeligt, at Shakespeare vilde drage Middelalderens Typer frem som Exempler paa slet Skuespilkunst.

Hvad Kommentatorerne derimod ikke har været opmærksomme paa, er, at disse to Figurer utvivlsomt hørte til den berømte Skuespiller *Edw. Alleyns* Rolle-Repertoire. I »Henslowes Dagbog« findes hyppigt nævnet et Stykke, til hvilket ogsaa Scenariet kendes, og som kaldes *Tamor Cam* eller *Tambercam*[1]). Sammenlignet med Henslowes øvrige besynderlige Stavemaade[2]) er der intet overraskende i, at han hermed vil have ment »Termagant«. At dette Stykke har haft et »muhamedansk« ɔ: et hedensk og fremmedartet Sujet, ser vi af Scenariet[3]), i hvilket

[1]) Ogsaa *Tamour Cam* og *Tamber Came*.
[2]) Se ovenfor p. 56.
[3]) Aftrykt hos Malone; Hist. Acc., Pl. II.

Kongen eller »Shaugh'en« af Persien optræder. Desforuden er der fuldt af Aander og overnaturlige Væsener i Stykket, hvad der altsammen passer særdeles godt til »Termagant«. Endvidere staar *Alleyn* utvetydigt anført som den, der spillede Titelrollen i Scenariet. Tillige ejede han Stykket, idet Henslowe i 1602 for Selskabets Regning afkøber ham »Bogen« for 2 Pund[1]). Det synes at have været yndet og velkendt; i ti Aar — fra 1592 til 1602 — er det, naturligvis med Afbrydelser, paa Repertoiret, og der er Sandsynlighed for, at det just var genoptaget, paa den Tid »Hamlet« opførtes. Naar Shakespeare altsaa siger »at han gerne vilde have saadan en Fyr pisket, fordi han [endogsaa] overdriver *Termagant*«, da nærer jeg ingen Tvivl om, at der i disse Ord laa et for alle Tilskuere tydeligt Hib til Konkurrenten *Alleyn.*

Hvad »Herodes« angaar, da har det ikke hidtil været paavist, at et Stykke af dette Navn opførtes under Alleyn i Perioden før »Hamlet«. Langt senere, c. 1622, ved man, gik der paa »Røde Okse« et Skuespil af Markham og Will. Sampson med Titlen: *Herod and Antipater with the death of Fair Mariam*[2]). Skønt der nu i »Henslowes Dagbog« ikke direkte findes nogen Oplysning om et Stykke af dette Navn eller Indhold, kan det dog lykkes at godtgøre, at et saadant alligevel har hørt til Alleyns Repertoire, og det kort før Hamlets Opførelse, idet jeg nemlig i en Garderobeliste fra 1598 over Sager tilhørende »Lord Admiralens Mænd« ɔ: Alleyns Trup findes følgende Post: »*Item* iiij *Herodes* Kjortler og iij Soldater Kjortler, og j grøn Kjole til *Maryan*[3])«. Siden et saadant Stykke altsaa har været opført af »Admiralens Mænd«, er det med det samme saa at sige vist, at *Alleyn* har udført Herodes' Rolle,

---

1) Henslowes Dagbog pp. 227 og 241.
2) Se F. G. Fleay, Engl. Drama II. 175.
3) Denne Liste, hvis Manuskript ikke mere findes, er aftrykt i Malones *Additions* til *Hist. Acc.* p. 375 ff.

da alle saadanne voldsomme Karakterer var hans Fag. *It out-herods Herod*, »det er at overherodisere Herodes« [1]), er altsaa atter en Hentydning til Alleyn og hans Skoles overdrevne Spil.

Endnu et Sted, som ogsaa synes at have undgaaet Kommentatorernes ellers saa vagtsomme Blik, bekræfter vor Antagelse af Shakespeares Ironiseren over Alleyn. Det er det ovenanførte Citat af »Skærsommernatsdrømmen«, hvor Rendegarn taler om »Herkúles-Maneren«. »En Skærsommernatsdrøm« opførtes første Gang i Vintersaisonen 1595 (Sæsonen efter at Sammenspillet mellem den alleynske og burbageske Trup saa brat var endt [2]); men netop nogle Maaneder forinden, den 7. Maj, havde Alleyn og hans Trup opført et nyt, anonymt Stykke ved Navn »*Herkules*« [3]), i hvilket naturligvis Alleyn, som sædvanligt, spillede Hovedrollen. Rendegarns latterlige Deklamation, som han selv betegner som »den høje Stil«, »Herkúles Maner, Skurkemaner«, »hvor man kan slaa ud med Arme og Ben og rive hele Huset ned«, maa altsaa opfattes som en Parodi paa Alleyns Spil i dette ellers ukendte Skuespil.

Naar Shakespeare taler om Skuespillere, som han har set spille og hørt andre rose, og det højligt, men hvis Diktion og Bevægelse forekommer ham ganske umenneskelige, saa er der efter det foregaaende næppe mere nogen Tvivl om, at han mener den berømte Edward Alleyn og hans Skole.

Der er i det foregaaende talt om en gammel og ny Skole. Dette er dog naturligvis ikke saaledes at forstaa, at Alleyn og Shakespeare skulde representere to Generationer, af hvilke

---

[1]) Lembckes Oversættelse: »han tyranniserer sin Tyranrolle« er meningsløs; C. A. Hagbergs svenske: »han öfverdrifver sjelfva öfverdriften« giver derimod Grundmeningen fortræffeligt.

[2]) Sml. ovenfor p. 58 f.

[3]) »7 of maye 1695, *ne* [ɔ: new] Rd at the firste pte of Herculous . . III ll XIIIs«. Henslowe's Diary, p. 51. Det spilledes helt op til 1596 og gav Henslowe store Indlægter. Skuespilleren Martin Slaughter synes at have ejet Spillebogen uden dog derfor at være Forfatteren.

The Tragicall Hiſtory of the Life and Death of *Doctor Fauſtus.*

Written by *Ch. Mar*



*LONDON,*
Pilnted for *Iohn Wright*, and are to be ſold at his ſhop Without Newgate, at the ſi... ...he Bi... 1636.

Fig. 11. Alleyn som Faust.

Shakespeare var den unge; thi de to Modstandere var saa godt som jævnaldrende og Alleyn endda den yngste af Aar. Men en ung kan jo meget vel slutte sig til en gammel Skole, lade sig bære oppe af den og vægre sig ved at antage de Fremskridt, som en finere Smag og en større kunstnerisk Indsigt fører med sig.

Og dette var vist netop Tilfældet med Edward Alleyn. Han var to Aar yngre end Shakespeare, idet han fødtes 1. Septbr. 1566, men han opdroges sandsynligvis allerede fra Barn til Skuespiller[1]) og opnaaede Berømmelse i en forbavsende ung Alder i Betragtning af det Fag, han spillede i. Hans Fader var Værtshusholder og kgl. Portner og døde som en ret velhavende Mand, da Sønnen Edward kun var 4 Aar. Moderen giftede sig igen med en Kræmmer ved Navn Brown, som man har villet identificere med Skuespilleren Robert Brown[2]), der navnlig er bekendt fra sine Kunstrejser paa Fastlandet. Fru Alleyns anden Mand hed imidlertid John Brown og havde intet med Theatret at gøre.

I 1586, da han altsaa var 20 Aar gammel, hører vi første Gang om ham som en »Jarlen af Worcesters Skuespillere«, og allerede næste Aar spiller han saa mægtig og fremtrædende en Rolle som *Tamburlaine den Store* i Marlowes Stykke af samme Navn. Derpaa følger i de to næste Aar saadanne Kæmpeopgaver som *Dr. Faustus* og *Barrabas* i »Jøden fra Malta«, ogsaa begge af Marlowe, samt Titelrollen i Robert Greenes *Orlando Furioso*[3]). Det er næsten ufatteligt, at det unge Menneske paa

---

[1]) Fuller beretter dette i sine *Worthies* (Lond. 223 f. ed. 1662) og der er ingen Grund til at drage dette i Tvivl, da det stemmer udmærket med A.'s tidlige Karriere, at han som Barn allerede har spillet Kvinderoller og er blevet »opdrættet til Skuespiller«, som Fuller udtrykker sig.

[2]) Det er Alb. Cohn, som af Colliers bestemte Paastand om, at B. baade var Kræmmer og Skuespiller, har ladet sig forlede til denne Antagelse. Se Colliers *Memoirs of Alleyn* p. 3 og Cohns *Shakespeare in Germany* p, XXXI.

[3]) Selve Alleyns Rollemanuskript til dette sidste Stykke opbevares som en sjæl-

et Par og tyve Aar har kunnet bære og gennemføre disse over al Beskrivelse voldsomme og delvis ogsaa virkelig mægtige Skikkelser, som tillige er højst forskellige. Med et Slag maa han have skabt sin Berømmelse, men formodentlig ogsaa have tilegnet sig en Maner, som blev skæbnesvanger for hans senere Kunstnertid. Næppe 26 Aar gammel nævnes han som den første Tragiker i England og det sammen med den gamle Generations Storheder i Komiken, *Tarleton*, *Knell* og *Bentley*. I sin »*Pierce Pengeløses Bønskrift til Djævelen*«, som udkom 1592, drager *Thomas Nash* en Sammenligning mellem engelske Skuespillere og fremmede, som i sig selv er interessant, og som viser Alleyns daværende Berømmelse paa det utvetydigste. Han skriver: »Vore Skuespillere[1]) er ikke saadan som Skuespillerne paa den anden Side Søen en Slags pludrende, letfærdige Komedianter, som har Tøjter og almindelige Skøger til at spille Kvinderollerne, og ikke skyr nogen uanstændig Tale eller ukysk Gebærde, som kan vække Latter; men vor Scene er stateligere udstyret, end den endog var det i Roscius' Tid, vore Forestillinger fornemme og fulde af højmodig Overbevisning; de bestaar ikke, som deres, af en Pantalon, en Tøjte og en Zanni, men af Kejsere, Konger og Prinser, hvis sandfærdige Tragedier (*Sophocleo cothurno*), de fremstiller«.

»Ikke Roscius, ej heller Æsop, hine Tragikere[2]), der beundredes, før Christus blev født, kunde nogensinde udføre

---

den Relikvie i Dulwich Collegiet. Det er den eneste Rolle fra Shakespearetiden, man har, og den viser, at man udskrev Rollerne væsentlig paa samme Maade som nu, dog med meget korte Stikord. Den hele Rolle er aftrykt i *Mem. of Alleyn*, Appendix, p. 198—213.

[1]) Originalen har *playes*, men det er øjensynligt en Trykfejl; navnlig da der i Sidenoten staar: *A comparison of our players and the players beyond the sea.*

[2]) Roscius var som bekendt Komiker; men Tidens Forfattere anvender ham i Flæng som Hædersbetegnelse paa alle Skuespillere af nogen Berømmelse. Kun den klassisk-kyndige B. Jonson gør Forskel paa »*skilful Roscius and grave Æsop*«. Epigr. No. 89 til E. Alleyn.

mere i Retning af Action[1]) end berømte *Ned Alleyn.* Jeg maa beskylde vore Digtere for Sløjhed og Partiskhed, fordi de ikke i mange Aftryk vil rose sig af, hvad for dygtige Mænd England frembyder frem for alle Nationer. I andre Lande kan ikke en Spillekant knække en Stræng, uden at de sætter det




Fig. 12. Alleyn som Hieronymo.

paa Prænt . . . . og hvis jeg nogensinde skriver noget paa Latin (hvad jeg haaber, jeg en Gang skal), saa er der ikke en Mand af nogen Fortjeneste, som jeg jo vil have frem. Tarleton, Ned Alleyn, Knell, Bentley skal blive kendte i Frankrig, Spanien og Italien; og ikke en Rolle, som de udmærkede sig

1) *Action* bruges mest i Betydning Gestikulation, men ogsaa om Spillet i det hele. Det er dog betegnende, at netop dette Ord bruges om A., som vi har mistænkt for en stærk, udvendig Ageren.

i mere end andre, uden at jeg nok skal notere den og skrive den ned, tilligemed Arten af deres Ejendommeligheder og Kostyme« [1]).

Desværre er Nash's Haab ikke blevet til Virkelighed: han har aldrig hverken paa Latin eller Engelsk beskrevet disse Skuespillere, hvad der er meget at beklage for os, der gærne vilde vide noget Besked om deres Spillemaade. De to her gengivne Billeder fra to af Alleyns Roller *Faust* og *Hieronymo* i Kyds »Spanske Tragedie« giver os ikke megen Oplysning, for det første fordi de i og for sig er saa tarvelige, dernæst fordi det ikke er sikkert, at de just fremstiller Alleyn, skønt det vel nok er sandsynligt, at den ubehjælpsomme Tegner har hentet Motiverne fra den traditionelle sceniske Opførelse.

Saameget er vist, at Alleyn ikke over sit Skuespillerry har glemt sin Forretningssans, som vel nok var hans herskende Evne. I sit et og tyvende Aar er han i Kompagni med sin ældre Broder John, der, som Faderen, var Værtshusholder, men ogsaa gav sig noget af med Theaterdrift, samt med de bekendte rejsende Skuespillere og Direktører *Robert Browne* og *Richard Jones* om en Forretning med »Spillebøger« ɔ: Skuespilmanuskripter, Kostymer og Musikinstrumenter. Rich. Jones, hvem vi kender fra det tidligere meddelte Brev, hvor han anmoder sin velhavende Kollega om et Laan, sælger imidlertid sin Part til Edward Alleyn for £ 30 10 sh.[2]) i Januar 1588. Fire Aar efter optræder han en Tid som Leder af »Lord Stranges Selskab«, men da Pesten næste Aar (1593) raser med usædvanlig Voldsomhed, stoppes alle Skuespil i London. Alleyn rejser da paa Turné i Provinserne med Selskabet.

---

[1]) Thom. Nash: Pierce Pennilesse his Supplication to the Deuill. Shakesp. Soc. Reprint, Lond. 1842, p. 62 f.

[2]) En Kontrakt mellem Alleyn og Jones, trykt i et Appendix til Colliers *Memoirs of Alleyn* p. 198, viser os dette.

Et halvt Aars Tid i Forvejen havde han holdt Bryllup med Philip Henslowes Stifdatter *Joane Woodward*, hvem han aabenbart holdt meget af og var god imod. Medens Pesten rasede i London, og Alleyn drog om med sine Kammerater i Provinsbyerne, veksledes der mellem de Nygifte en Række Breve, af hvilke nogle er fundne i Dulwich Collegiet, og som giver os et morsomt Billede af Mennesket Alleyn, om end ikke af Kunstneren. Han viser sig som en hyggelig, omsigtsfuld, praktisk og kærlig Mand, der tænker lige meget paa sin lille »Mus«, som han kalder sin Kone, sine Uldstrømper, sin Spinat og sine Heste, men som ikke har ét Ord til overs for sin Kunst, og som mindst af alt er saaledes, som man helst vilde forestille sig den Skuespiller, der fremfor alle andre havde til Fag at tolke de vildeste og mest afsindig blodtørstige Skikkelser, som Litteraturen nogensinde har frembragt. Han skriver f. Eks. den 1. August fra Bristol:

»Dette bedes afleveret til Mr. Hinslo [Henslowe], Hds. Majestæts Kammertjener, boende paa Bankside, lige over for Fængslet«.

»Min gode, søde Mus, min hjærteligste Hilsen til Dig og til min Fader [ɔ: Svigerfader Henslowe], min Moder og min Søster Bess; og jeg haaber til Gud, at, skønt Sygdommen er rundt omkring Jer, den dog ved hans Miskundhed maa gaa Jert Hus forbi, hvilket den med Guds Hjælp vil. Bær Dig derfor saaledes ad: hold Dit Hus pænt og rent, hvad jeg ved, Du vil, og kast hver Aften Vand foran Din Dør og i Din Baggaard, og hav i Dine Vinduer en god Mængde Rudeplanter *[reue and herbe of grace]*; og stol med alt det paa Guds Naade, som maa erhverves ved Bønner. Og naar Du gør saaledes, vil Herren uden Tvivl nok beskytte Dig. Nu, gode Mus, jeg har ingen Efterretninger at sende Dig undtagen denne, at vi alle har vor Helsen, hvorfor Herren være lovet. Jeg fik Dit

Brev i Bristol ved *Richard Cowley*[1]), for hvilket jeg takker Dig. Jeg har sendt Dig ved Overbringeren af dette, *Thomas Popes* Frænde, min hvide Vams, fordi det ulejliger mig at føre den med mig. Tag imod den med dette Brev og læg den hen for mig, til jeg kommer. Hvis Du sender flere Breve, saa send dem med Shrewsbury Kurererne, enten til Westchester eller til York, til at bevares indtil Lord Stranges Skuespillere kommer. Og saa, min Kæreste, med hjærtelige Hilsener til alle vore Venner, bryder jeg op fra Bristol første Onsdag efter Sankt Jakob hans Dag, hvor vi er rede til at begynde Skuespillet »Harry of Cornwall«[2]). Mus, send min hjærtelige Hilsen til Mr. Grigs[3]), hans Kone og hele hans Hus og til min Søster Phillyps[4]).

Din kærlige Husbond
E. Alleyn.

»Mus, Du sender mig ikke Besked om nogen Ting. Du skulde lade mig vide noget om Dine huslige Sager, saadanne Ting, som hænder hjemme; saasom hvorledes Din Brændevin lykkes, eller dit og dat, eller hvad som helst Du vil.

»Og, Jug, jeg beder Dig, lad mine gulbrune Uldstrømper farve rigtig godt sorte, henimod den Tid jeg kommer hjem, til at gaa med om Vinteren. Du skrev mig ikke noget til om min Have, men næste Gang vil Du nok. Men husk i hvert Fald det, at hele det Bed, der var Persille i, saar Du i September med Spinat, for saa er det Tid. Jeg vilde ønske,

---

[1]) En Skuespiller. Spillede *Most* i »Stort Besvær for ingenting« sammen med Will. Kemp som Slaaenbær.

[2]) Et gammelt, anonymt Stykke, som hørte til Alleyns Repertoire. Det findes adskillige Gange opført i Henslowes Dagbog.

[3]) En Tømmermester, der boede paa Banksiden, en Forretningsven af Henslowe og Alleyn.

[4]) Collier slutter, lidt hastigt, af dette Navn, at Alleyns Søster var gift med Komikeren Augustine Phillipps.

jeg kunde gøre det selv, men vi kommer ikke hjem før til Allehelgens Tid. Og nu Farvel, søde Mus, og find Dig i vor lange Rejse med Taalmodighed«.

Fortryllende er dette Brev ved sin helt ubevogtede Dagligdagshed, ved sin fuldkomment usminkede Jævnhed, frit for ethvert Stænk af en fejret Theaterhelts forfængelige Bravader; og saa klart, som om vi havde set ind af hans egne Vinduer, hvor Rudegræsset stod tæt, for at beskytte mod den slemme Pest, faa vi gennem det et Indblik i denne berømte Mands daglige Færden. Men paa hans Kunst bliver vi rigtignok lige saa kloge, som vi var før. Eller gør Brevet i sin urokkelige Jorbundethed os maaske sikrere i den Formodning, at Alleyn var en Kunstens Haandværksmand, der arbejdede i den store Stil? Thi saaledes skriver en »Artist« hjem til Familien, mens han drager fra By til By paa Professionen. Han gør sine Kunster saa godt han kan og tjener Penge derved, men Tankerne er ved Huset og Haven og Konen derhjemme.

Skulde Tilfældet en Gang lade det usandsynlige ske, at en lignende intim Skrivelse kom for Dagen fra *Shakespeares* Haand, er det at haabe for de højspændte Forventninger, vi er ophidsede til om hans Person, at ikke ogsaa han kun skriver om sine Uldstrømper og sin Persille.

Nogle Linjer af en Svarskrivelse fra Svigerfaderen *Henslowe* og »*Musen*« vil fuldende dette lille Stilllebensbillede af Huslivet hos den berømte Skurkefremstiller i denne Pestens Rædselsdage. Brevene fra Hjemmet er nedskrevne af en Skriver, idet Fru Alleyn slet ikke kunde skrive og Henslowe, som vi ved, kun skrev meget daarligt.

»Til min højtelskede Husbond Mr. Edward Alleyn, en af Lord Stranges Skuespillere, bedes dette afleveret med Hast.

»Jesus.

»Meget kære Søn, Edward Alleyn, jeg og Din Moder og Din Søster Bess hilser Dig alle hjærteligt og er meget glade ved at høre om Din gode Helsen, som vi beder Gud bevare længe . . . for vi har hørt, at Du var meget syg i Bath, og at en af Dine Kammerater var nødt til at spille Din Rolle for Dig, hvilket var en ikke ringe Sorg for os, for vi var meget bange, fordi vi ingen Brev fik fra Dig, da de andre Koner fik Brev; hvilket ikke fik Din Mus til at græde saa lidt, men hun tog det meget alvorligt, fordi Du altid har plejet at skrive med de første . . . Nu Søn [det er Henslowe, som nu tager fat] . . . Du sagde i Dit sidste Brev, at hun ikke sendte Dig Bud om, hvordan Din Have og alle Dine Ting trives. Meget godt, takket være Gud! for Dine Bønner er voksede godt i Højden og har skønne Bælge, og alle de andre Sager staar rigtig godt . . . og for Dit gode Raad, som Du gav os i Dit Sidste, takker vi Dig alle, hvilket var at holde Huset rent og vande for Døren og strø vore Vinduer med Malurt og Rude, hvilket jeg haaber, vi gør allesammen, og mere til; for vi strør det med hjærtelige Bønner til Herren, hvilket er nyttigere for os end alle andre Ting i Verden . . . Jeg beder Dig, Søn, hils hjærteligt alle Dine øvrige Kammerater hver især, for jeg bliver fattig ved Savnet af dem, og derfor har jeg ingen Gaver at sende, men saa godt og trofast et Hjærte, som de kan ønske at have, hils og sig dem det. Nu, Søn, vi takker Dig alle for de Erindringstegn, Du sendte os; og hvad Underretning om Sygdommen angaar, saa kan jeg ikke sende Dig nogen nøjagtig Opgivelse af den, fordi der er Befaling til det modsatte; men efter hvad jeg tror, dør der i og udenfor Byen af alle Sygdomme op til et Antal af sytten- eller attenhundrede om Ugen . . .

»Din kærlige Fader og Moder

P. H. A.

»Din til Døden hengivne Kone Johne Allen«.

Ud paa Efteraaret hørte den ondartede Pest op, og Alleyn vendte tilbage ved Allehelgenstide (1. November) fra sin Turné med Lord Stranges Selskab, som han dermed for bestandig forlod for at overtage Ledelsen af »Lord Admiralens Tjenere«, de senere »Prinsens Mænd«, til hvilke han fremtidig hørte. Han drev nu i Kompagni med Svigerfaderen, den gudfrygtige Aagerkarl Henslowe, en storartet Theaterforretning op, med »Rosetheatret« og »Bjørnegaarden«, Forhold vi allerede har beskæftiget os med. I 1597 havde han, 31 Aar gammel, allerede tjent saa meget, at han kunde trække sig tilbage fra Theatret som aktiv Skuespiller, hvilket han dog kun gjorde for en Tid. Da den skarpe Konkurrence med Globetheatret begyndte, vendte Alleyn atter tilbage til Scenen og spillede endnu nogle Aar — hvor mange vides ikke — paa det ny Fortunetheater, som han og Svigerfaderen havde opført.

Kort efter Jakob I's Tronbestigelse fik de to Kompagnoner kgl. Bestalling som *joint masters of the Royal Game of bears, bulls and mastiff dogs,* et Embede, som Alleyn, den længstlevende af de to, beholdt til sin Død, og som indbragte betydelige aarlige Summer. Han blev rigere og rigere, købte Jordegods og Hus og blev indenfor Theaterverdenen en enestaaende Matador. Derom vidner de utallige Bønskrifter, ydmyge Anmodninger om Laan, Forskrivninger o. l., som vrimler blandt hans efterladte Papirer. Hans Formue voksede saaledes, at han omsider kunde overtage Godset *Dulwich*, for hvilket han i alt betalte £ 10,000 ɔ: omtrent halvanden Million Kroner i vore Penge. Han blev *Esquire* og omgikkes paa den fortroligste Fod med den fornemste Adel; saaledes hørte Jarlen af Arundel og Sir William Alexander til hans gode Venner.

Hvad der dog især bragte ham Anseelse hos alle, var den storartede Godgørenhed han viste, ved at omdanne Dulwich-Godset til en stor Skole og Opdragelsesanstalt for fattige Børn, en Stiftelse, som eksisterer endnu under sit gamle Navn »Guds



Fig. 13. Edward Alleyn (efter et Maleri i Dulwich Collegiet).

Gave«, og som bestandig er et af de mest ansete Kollegier i England.

Et gammelt Sagn fortæller, at Alleyn i en Rolle — formodentlig *Dr. Faustus* — havde set Djævelen i egen Person vise sig for ham paa Scenen, og at han da havde gjort det Løfte at anvende sine mange Penge til velgørende Formaal. Dette er naturligvis Nonsens, men Alleyn var, skønt to Gange gift, barnløs, og det store Velgørenhedsværk har vel baade været ham en Æres- og en Hjærtesag. Han planlagde og ledede selv sit Kollegium med den største Omsigt og med en overordentlig praktisk Sans. At han var et betydeligt Menneske og en fast og retskaffen Karakter, faar man et bestemt Indtryk af ved Studiet af hans Liv og efterladte Papirer. Især vidner hans Breve fra en senere Alder derom. En lille Passus i et af disse, hvor han hævder sin Stands — ikke sin Kunsts — Ære, lyser ligefrem af klar Mandighed og fortjener at kendes. Den Mand, af hvem han havde købt Godset Dulwich, var en forgældet Adelsmand, Sir Francis Calton, der havde ødelagt sin Fædreneformue. Med ham havde han mange Bryderier, og Sir Francis havde i afmægtig Ærgrelse aabenbart — hans Brev er gaaet tabt — revet Alleyn hans ringe Herkomst og Skuespillerstand i Næsen. Hertil svarer Alleyn: »De taler til mig om min tarvelige Oprindelse og min Stand som Skuespiller. Hvad betyder det? Hvis jeg er rigere end mine Forfædre, saa haaber jeg, at jeg maa være i Stand til at gøre mere godt med min Rigdom, end Deres Forfædre nogensinde har gjort med deres. De maa nu bære fattige Kaar, og hvis De bærer dem mere taalmodigt, vil Deres Fortjeneste blive des større. At jeg har været Skuespiller, kan jeg ikke benægte, og jeg vil visselig heller ikke. Min Levevej var hæderlig, og med de ringe Evner, Gud velsignede mig med, blev jeg i Stand til at gøre noget for mig selv, mine Slægtninge og Venner, af hvilke mange, som endnu den Dag i Dag lever, ikke vil

afslaa at vedkende sig, hvad de skylder mig. Derfor skammer jeg mig ikke[1]«.

Efter at Alleyn havde trukket sig tilbage fra Theatret, som Skuespiller, levede han et roligt Familieliv, hævede regelmæssigt sine Afgifter af Theatrene, dyrkede sine fornemme Bekendtskaber og gjorde smaa Gilder for sine fordums Kammerater ude paa sit Gods, hvor hans nærmeste Venner blandt Skuespillerne synes at have været Benfield, Cartwright, Lowin, Taylor o. fl., altsaa ogsaa Folk fra »Kongens Mænd«, skønt naturligvis »Fortune Selskabet«, »Prinsens Mænd« hyppigere indbødes. Derimod synes han saa godt som slet ikke at have omgaaedes Tidens Forfattere, selv ikke dem som havde skrevet for ham, som Ben Jonson, Dekker, Middleton, Heywood, Webster eller Marston.

Flere af disse har dog ikke nægtet ham deres store Beundring for hans Skuespilkunst, saaledes Jonson, der helligede ham et Epigram, hvor der, efter den obligate Sammenligning med Roscius og Æsop, som anvendes næsten paa alle Samtidens bekendte Skuespillere, forekommer følgende Linjer:

*How can so great example die in me* [Ciceros nemlig, der bragte Roscius' Navn til Eftertiden]
*That, Allen, I should pause to publish thee*
*Who both their graces* [Roscius' og Æsops] *in thy self hast more*
*Out-stript, than they did all that went before,*
*And present worth in all dost so contract,*
*As others speak, but only thou dost act.*
*Wear this renown. 'Tis just, that who did give*
*To many poets life, by one should live*[2]).

---

[1]) Memoirs of Alleyn, p. 146.
[2]) Ben Jonson: Epigrams, Nr. 89, ed. Gifford.

Det kunde af disse Vers synes, at Alleyn ogsaa har spillet komiske Roller, thi Jonson var vel vidende om, at Roscius var Komiker. Det er heller slet ikke usandsynligt, at dette er Tilfældet, da nogen bestemt Fagbegrænsning ikke i hine Tider var almindelig for Skuespillerne. Blot kan vi ikke nævne en eneste af disse komiske Roller. Ytringen om, at »*andre taler, men Du alene spiller*«, maa falde i Øjnene. Er dette ikke netop en Bekræftelse paa vor Antagelse af Alleyns stærkt udvendige »Aktion«, som det ikke er paafaldende, at den grovkornede Ben Jonson har fundet særlig Behag i?

Ogsaa Thomas Heywood, der i mange Aar skrev for Alleyns Trup, omtaler ham med den største Begejstring. Først i sin *Apology for Actors* (1612), hvor han siger: »Lad mig ikke for saa mange døde glemme en, der endnu er i Live, i sin Tid den mest fortjenstfulde, den berømte Mester Edward Allen«[1]). Og i Prologen til Marlowes »Jøde fra Malta«, som han udgav 1633, seks Aar efter Alleyns Død[2]), skriver han:

*We know not how our play may pass this stage,*
*But by the best of poets in that age*
*The Malta Jen had being and was made*;
*And he then by the best of actors play'd.*
*In Hero and Leander* [Digt af Marlowe] *one did gain*
*A lasting memory: in Tamberlaine,*
*This Jew, with others many, the other wan*
*The attribute of peerless; being a man*
*Whom we may rank with* (*doing no one wrong*)
*Proteus for shapes, and Roscius for a tongue,*
*So could he speak, so vary.*

Edward Alleyn døde den 25. Novbr. 1625, tredsindstyve Aar gammel. To Aar før sin Død og fem Maaneder efter at

[1]) Th. Heywood: An Ap. for Act., p. 43.

[2]) Stykket var kort i Forvejen blevet genoptaget paa »Cockpit« med R. Perkins i Barrabas' Rolle.

have mistet sin første Hustru, giftede han sig med en ung Pige Constance Donne, en Datter af den bekendte Theolog Dr. John Donne, med hvilken sidste han iøvrigt levede i bestandigt Uvenskab. Denne blev derfor heller ikke betænkt i hans Testamente, medens Alleyn derimod højmodigt skænkede den tidligere Ejer af Dulwich £ 100, foruden at han eftergav ham en Gæld paa £ 20. Han ligger begravet paa sit Kollegium, der tillige er Opbevaringsstedet for en Mængde theaterhistoriske Kuriositeter, blandt andet Originalen til det ovenfor gengivne Portræt [1]).

---

## III.

*Den shakespeareske Skole. Shakespeare som Skuespiller. Richard Burbage og hans Trup. Nathaniel Field. Skuespillenes Ophør.*

Shakespeares Forhold til Skuespilkunsten betragtes gerne af Nutidsøjne som et ganske forretningsmæssigt og meget kø-

[1]) Hvad der foreligger af Stof til Alleyns Liv, er hovedsagelig samlet i Colliers *Memoirs of Edward Alleyn,* Lond. 1841. Men denne Bog skæmmes, som saa mange andre af samme Forfatters, ved den Række forfalskede Dokumenter, som her har fundet Plads mellem det meget gode og ægte. Jeg nævner nogle enkelte af de groveste Falsknerier til Vejledning for den uforberedte Læser. P. 13: Digtet »Sweete Ned etc.« er helt igennem uægte; p. 45: i Brevet fra Ph. Henslowe er indskudt nogle Ord om Th. Lodge for at bevise, at han var Skuespiller (and hauinge som knowledge and acquaintence of him *as a player*); p. 63: i det ellers delvis ægte Brev fra Alleyns Hustru er falskelig tilføjet en Bemærkning om Shakespeare (Mr. Shakespeare of the globe, who came . . .); p. 69: Listen paa de 11 Skuespillere af »Kongens Selskab« er fabrikeret af Collier (et Facsimile af Forfalskningen findes i Lee's Life of Shakespeare, libr. ed. p. 305); p. 90 ff.: Listen over Fattigskat, som skal bevise, at Shakespeare boede i Southwark Aar 1609 er uægte. I det hele er Bogen desværre vrimmelfuld af urigtige Anbringender om Theaterforhold. F. G. Fleay roser sig et Steds af at have gjort over 2000 Rettelser til Colliers Skrifter og i Afhandlingen om Kemp alene at have fundet mer end 100 Fejl. Han vilde ikke faa et mindre Tal ud, om han særskilt gennemgik Alleyns Memoirer.

ligt, som et, han helst vilde have løst og virkelig løste, saa snart han saa sig i Stand dertil. Men denne Betragtningsmaade hviler paa en stor og aabenbar Fejltagelse.

Det er ganske naturligt, at Shakespeares store Digtning helt har opslugt Mindet om hans Skuespilkunst. Dog maa det ikke glemmes, at, lige saa vist som han for en Nutidsbevidsthed er den store Digter, der ogsaa en Gang har spillet Komedie, lige saa vist var han for sin Samtid den udmærkede Skuespiller og Theatermand, der ogsaa skrev Stykker, og han var dette i langt højere Grad end f. Eks. *Ben Jonson,* der dog ogsaa var Skuespiller.

Man kan ligefrem følge, hvorledes hans Digterry, efter som Tiden gaar, fortærer hans Skuespilleranseelse. I 1592, da Shakespeare var en ung Mand paa 28 Aar, skrev *Chettle* om ham, at han var »fremragende i den Kunst han udøver« ɔ: Skuespilkunsten [1]). Hans noget yngre Kollega, *William Beeston,,* Lederen af et Selskab, som en Tidlang kaldtes *Beeston boys,* fortalte senere Aubrey, at »han spillede overordentlig godt Komedie« [2]). Men allerede 1699 faar vi at vide af den anonyme Forfatter til *Historia Histrionica,* at han »var en meget bedre Digter end Skuespiller«. Og Shakespeareudgiveren *Nicholas Rowe* fortæller os i 1709, at han har gjort sig fortjent »om end ikke som en overordentlig Skuespiller, saa dog som en fortræffelig Forfatter«. I dette Aarhundrede skriver bl. a. *Guizot* [3]) (1852): »Som Skuespiller synes det ikke, at han udmærkede sig blandt sine Medbejlere«. Indtil man nu er naaet til at mene, at hans Skuespillervirksomhed hvilede paa ham som en Skændselens Mare, han kun længtes efter at ryste af sig.

---

1) »*Exelent in the qualitie he professes*«; *quality* bruges bestandig i Betydningen Skuespilkunst i Tidens Sprog, se saaledes »Hamlet« II. 2: »*come, give us a taste of your quality*«.

2) Aubreys Beretning om Mr. William Shakespeare er trykt hos Malone. Hist. Acc. p. 221 f.

3) Shakespeare et son temps, p. 61.

Man slutter dette sidste af enkelte Steder i »Sonnetterne« der overhovedet har maattet tjene til Stof for alle mulige, og ikke faa helt umulige Fantasier over Shakespeares Liv og Forhold[1]). Saaledes Nr. XXIX, der begynder:

Naar Mennesket og Lykken bort sig vender,
naar jeg forladt med Graad i Øjet staar
og Raab imod den døve Himmel sender,
og naar jeg dybt forbander mine Kaar, etc.

og CX, hvor han siger:

Tilvisse har jeg vandret her og der
og stillet mig som Nar for Mængden ud . . .

Ligeledes CXI. bitre Linjer:

O, skæld paa Skæbnen: hun er den Gudinde,
som førte mig den onde Vej, jeg træder;
kun slette Vilkaar fik mit Liv af hende,
og slette Vilkaar avler slette Sæder.
Derfor en Skamplet paa mit Navn der brænder,
og min Natur er næsten bleven et
med hvad den øver, som en Farvers Hænder . . .[2])

Men disse Vidnesbyrd betyder ikke stort som Beviser for, at Shakespeare ikke skulde have haft Kærlighed til Skuespilkunsten. Hvis det overhovedet kan betragtes som andet end øjeblikkelig Stemning, der er benyttet bevidst digterisk, saa er det da blot *Standen* og den Lede, som enhver Skuespiller, og da navnlig den begavede, undertiden kan føle ved sit Forhold

---

1) Meget vittigt sætter derfor Udgiveren af *the Temple Shakespeare*, Mr. Israel Gollancz, fem forskellige, ganske modstridende Udtalelser (af Wordsworth, Browning, Swinburne, Shelley og Tennyson) som Motto for Sonnetterne.

2) Dr. Ad. Hansens Oversættelse.

til Publikum, som han her mindre mandigt fast end Alleyn, men ganske vist mere sjæleligt bevæget, klager sig over.

At Shakespeare, som aabenbart var ærgerrig og fremadstræbende, ikke blot i sin Kunst, men ogsaa rent verdsligt og socialt, fandt sin Stand ringe i Sammenligning med den mægtige og glimrende Position, der indtoges af en Jarl af Southampton eller en Jarl af Pembroke — til hvem af disse nu Sonnetterne er stilede — deri er intet besynderligt.

Han trak sig ganske vist tidligt tilbage fra Theatret, i c. 46 Aars Alderen; men deri handlede han blot som saa mange andre af sine Kolleger, der, naar de havde samlet sig noget til bedste, hvilede ud ovenpaa de strænge Arbejdsaar. Thi Skuespillergerningen var den Gang mere end nu en højst opslidende Virksomhed — derfor dør vel ogsaa saa mange af Datidens Skuespillere saa forholdsvis unge[1]). Trupperne var smaa og Repertoiret overmaade stort. Der maatte altsaa læres meget, og det maatte læres godt, da ingen Sufflør, paa den Maade som nu, kunde understøtte Skuespilleren. Shakespeare udførte derhos sit store Værk som Digter og var tillige utvivlsomt, i alt Fald for sine egne Stykker, hvad vi vilde kalde Sceneinstruktør. Der levedes og arbejdedes hurtigt og stærkt i de Dage; intet Under da, at man ogsaa tidligt ældedes og trættedes. Men sin Skuespillervirksomhed dyrkede Shakespeare troligt og uafbrudt, lige indtil han i det hele — ogsaa som Digter — trak sig ud af Theaterverdenen. Og at han havde Kærlighed og Interesse for sin Kunst mere end de fleste, skal vi straks søge at vise.

---

1) Shakespeare og Rich. Burbage var 52 Aar, da de døde, Nath. Field 46, Robert Armin c. 43, John Underwood kan næppe have været 40 og William Ostler ikke stort mer end 30. Ogsaa Kemp og Tarleton døde vistnok unge, medens Edw. Alleyn, som rigtignok levede meget af sin Manddomstid borte fra Theatret, blev 60.

Shakespeares Theaterbane ligger i de ydre Træk saare simpelt og klart for os. Blot de første Aar efter hans Ankomst til London er os ikke klare, eller rettere, vi ved egentlig intet som helst om dem. Alle Legenderne om, at han har begyndt sit Skuespillerliv med at holde Tilskuernes Heste, mens Forestillingen stod paa, at han organiserede et helt Kompagni af Drenge til dette Øjemed, at han var Hjælper hos Regissør-Suffløren, en saakaldet *call-boy*, der mindede de Optrædende om, naar de skulde ind paa Scenen, alle disse Sagn har i Virkeligheden slet intet Grundlag. De er alle opstaaet meget sent, og tilstrækkelig til at fæste Lid til dem er dog ikke den Omstændighed, at det ikke er umuligt, at det kan have forholdt sig saaledes.

Men fra det Øjeblik han træder ud i Theaterhistoriens fulde Lys og indtil han atter drager tilbage til sin Fødeby, træt af Londonerlivets Møje og Slid, er hans Løbebane saa enkel som muligt, idet han i alle disse c. 20 Aar uafbrudt tilhører det samme Selskab, det som, da han begyndte, hed »Lord Stranges« og, da han holdt op, kaldtes »Kongens Mænd«.

I 28 Aars Alderen ser vi ham allerede — han var jo begyndt forholdsvis sent — med en utvivlsom Betydning mellem Hænderne, og med den opgaaende Berømmelse, baade som Skuespiller og som Forfatter, som altid følges i Hælene af gøende Misundere.

En af disse sidste, *Robert Greene*, en iøvrigt ikke talentløs Forfatter, var nu en syg Stakkel, ødelagt af et daarligt Liv og Døden nær. Han havde efter eget Sigende omvendt sig, og med Omvendtes sædvanlige Hang til at overfalde fordums Venner, skyndte han sig inden sin Død at forfatte et Skandskrift, rettet mod hans gamle Kammerater i Forfatter- og Skuespillerverdenen. Han advarer sine Venner Marlowe, Lodge (eller Nash) og Peele mod den syndige Komedieskriven, men navnlig mod Skuespillerne. »Lavsindede Mænd er I alle tre«,

skriver han, »hvis I ikke lader Jer advare af min Elendighed; for paa Ingen af Jer har disse Burrer søgt at klæbe sig fast, saadan som paa mig; disse Dukker, mener jeg, som taler fra vore Munde, disse Gøglere, der er udstafferede i vore Farver. Er det ikke mærkeligt, at jeg, hvem de alle skylder Tak, og lige saa, at I, hvem de alle skylder Tak, hvis I var i samme Tilfælde som jeg nu, paa en Gang bliver svigtet af dem?

Ja, stol ikke paa dem; for der er en pludselig opfløjet Krage, udpyntet med vore Fjer, som, med sit *Tigerhjærte svøbt i en Skuespillers Skind*[1]), bilder sig ind, at han er lige saa dygtig til at udskvadronnere et Blankvers som den bedste af Jer; og da han er en ubetinget *Johannes Factotum*, er han i sin egen Indbildning den eneste Scenerystер (*Shake-scene*) i et Land . . . Lad disse Abekatte efterligne Eders tidligere Fortræffelighed, og gør dem aldrig mere bekendt med Eders beundrede Digtninge . . . Søg Jer, medens I kan, nogle bedre Mestre (ɔ: et andet Skuespillerselskab); for det er Synd, at Mænd af saadant sjældent Vid skal være underkastet saadanne raa Knægtes Forgodtbefindende . . . Hvad andre begyndende Forfattere angaar, saa overlader jeg dem til disse malede Uhyrers Naade og Barmhjærtighed«[2]).

Hvad der har foranlediget Greene til dette fanatiske Anfald paa »Lord Stranges Mænd« — thi mod disse er Skældsordene utvivlsomt rettede — det ved man ikke. Sikkert har det dog været mere end blot og bar Forfattermisundelse. Sandsynligvis har han haft en Theaterkonflikt med »Lord Stranges Mænd«, der netop i det første Halvaar af 1592 spillede paa »Rosetheatret« og havde opført Stykker baade af Greene og af

---

[1]) En Parodi paa Yorks Replik i Henrik VI« 3die Del (I. 4) om Dronning Margaretha: »Oh, Tigerhjærte svøbt i en Kvindes Skind«.

[2]) *Greens Groats worth of Wit, bought with a Million of Repentaunce.* Bogen udkom i September 1592, ganske kort efter Greenes Død; det anførte Sted er af Indledningsbrevet.

Marlowe, Lodge og Peel, medens deres største Sukces havde været »Henrik VI«'s 1ste Del, i hvilke særlig Shakespeares Talbot-Scener havde begejstret Publikum.

Den litterære Baggrund for Greenes Angreb vedrører os ikke her. Det er citeret saa udførligt — i Stedet for det samme Par Linjer, som sædvanligvis gaar fra Haandbog til Haandbog — for at vise, at det er *Skuespilleren* Shakespeare, Greene vil til Livs; han betragter slet ikke Shakespeare som Forfatter, men ser, hvorledes han, skønt nylig dukket op, har Magt indenfor sin Trup, saa at han er et absolut Factotum for den og vel endog har vovet at sætte en ældre, anset Forfatter og Skuespiller Stolen for Døren.

Angrebet paa Shakespeares Person fik iøvrigt en varm Gendrivelse faa Maaneder efter af Henry Chettle, som i Forordet til sin *Kind-Harts Dreame* siger: »For omtrent 3 Maaneder siden døde Mr. R. Greene, efterladende sig mange Skrifter i adskillige Boghandleres Hænder, bl. a. hans »For en Skilling Vid«, i hvilket et Brev, skrevet til forskellige Skuespilforfattere, er blevet optaget fornærmeligt af en eller to af dem; og da de ikke kan hævne sig paa den Døde, opfinder de i deres egensindige Fantasi en levende Forfatter; og efter at have tumlet hid og did maatte Loddet tilsidst falde paa mig . . . Jeg har intet Bekendtskab med nogen af dem, som føler sig fornærmede, og med en af dem bryder jeg mig ikke om nogensinde at blive bekendt. Den anden, hvem jeg den Gang ikke skaanede saa meget, som jeg siden vilde ønske, at jeg havde gjort[1]) . . . at jeg ikke gjorde det, er jeg nu saa ked af, som om den oprindelige Fejl havde været min, fordi jeg selv har set hans Optræden ikke mindre høflig, end han selv er fremragende i den Kunst han udøver; desforuden har adskillige

[1]) Chettle gennemsaa den afdøde Greenes Manuskript, inden det gik i Trykken, og mildnede enkelte Ting i det fornærmelige Brev.

ansete Folk berettet om hans Redelighed i Forretningssager, hvilket beviser hans Hæderlighed, og hans yndefulde Vid i hans Forfatterskab, hvilket vidner for hans Kunstfærdighed«.

Alt tilsammenlagt, baade Angreb og Forsvar, giver os et tydeligt Billede af den unge Skuespiller Shakespeare, som en for sit Selskab meget betydningsfuld Mand, en Fremtidens Mand, paa hvem der skulde bygges. Foruden det lille Gæstespil paa »Rosen« og senere (1594) paa »Newington« og foruden adskillige Turnéer i Provinserne, spillede Shakespeare i denne sin første Periode hovedsagelig paa »Theatret«.

Da »Globe« i 1599 blev bygget, optog Ejerne, Brødrene Burbage, ham og nogle af hans fremragende Kammerater som Parthavere i dette Theater, saaledes som vi tidligere har set. Efter 1608 spillede han ogsaa paa »Blackfriars«, der ved denne Tid blev benyttet af »Kongens Mænd«, indtil han tre Aar efter trak sig definitivt tilbage til Stratford som en rig Mand.

Desværre ved vi saa godt som ingen Besked med hans Rollefag. At han spillede baade Tragedie og Komedie, ser vi af Skuespillerlisterne til to af Ben Jonsons Stykker; under Personfortegnelser til »Hver Mand i sit Lune« staar opført »*the principal Comœdians*«, som har spillet i denne fortræffelige Komedie. *Will. Shakespeare* staar her øverst. Er dette en Høflighed mod Shakespeare, fordi han var den, der skaffede Stykket spillet? var det en Tilfældighed? eller betød det, at Shakespeare spillede den Rolle, der stod øverst paa Personlisten?

Det sidste er vel det sandsynligste, og i saa Fald finder vi, at Shakespeare skulde have spillet den gamle Gentleman *Knowell*, en ret fremtrædende Rolle i Stykket, en *père-noble* Rolle, som i Tyskland senere hørte til *Ifflands* og *Schrøders* yndede Biedermannsrepertoire.

I »Sejanus« staar blandt *the principal Tragœdians* Shakespeare som Numer 5, øverst paa anden Spalte af de i alt otte Skuespillere og lige overfor R. Burbage, der er øverst i første

Spalte. Beregnet efter samme Princip, skulde han da her have spillet en ret underordnet Rolle heri.

Rowe beretter, at Shakespeare spillede den afdøde Konges Genfærd i »Hamlet«, og at det var hans bedste Fremstilling (*the top of his performance*), hvortil John Davies Udsagn, at han spillede »nogle kongelige Roller« [1]), kan slutte sig.

Endelig har vi en Beretning fra Shakespeares yngre Broder Gilbert, der da var gammel og alderdomssvækket, men dog endnu kunde erindre sig, at han i London i sin Ungdom havde set William spille den firsindstyveaarige Tjener *Adam* i »Som man behager«.

Dette er absolut alt, hvad man ved om Shakespeares Roller, og ganske ørkesløst er det at gruble over, hvilke han mulig kan have spillet. Der er i saa Henseende altfor rig en Mark for Gisninger, selv om vi paa Forhaand ved, at han for de aller fleste af sine egne Stykkers Vedkommende ikke har spillet de egentlige Hovedroller. Det kunde synes efter de ovennævnte Figurer at dømme, som om han fortrinsvis havde spillet Gammelmandskarakterer. Men da han i sin tyve Aar lange Skuespillervirksomhed vel nok mindst har udført et Par hundrede Roller, betyder det ikke stort, at man om to af disse med Bestemthed ved, at det var gamle Folk, og om to andre formoder det samme.

Noget mere Besked ved vi, eller kan vi dog læse os til gennem hans Skuespil, om hans Forhold til Skuespilkunsten i sin Almindelighed. At den sceniske Kunst fyldte hans Liv, er i og for sig en Selvfølge, da han paa tredobbelt Vis, som Digter, som Skuespiller og som Theaterforretningsmand, var knyttet til den. At den ogsaa fyldte hans Tanker, ser vi af de

---

1) Some say, good Will, which I in sport do sing.
Hadst thou not play'd some kingly parts in sport,
Thou hadst been a companion for a king.
*The Scourge of Folly*, by John Davies of Hereford; cit. af Malone: Hist. Acc. p. 237.

utallige Billeder, som findes spredte i hans Værker, hentede ud fra Skuespilkunsten og fra Theaterlivet. Hele Verden er for ham

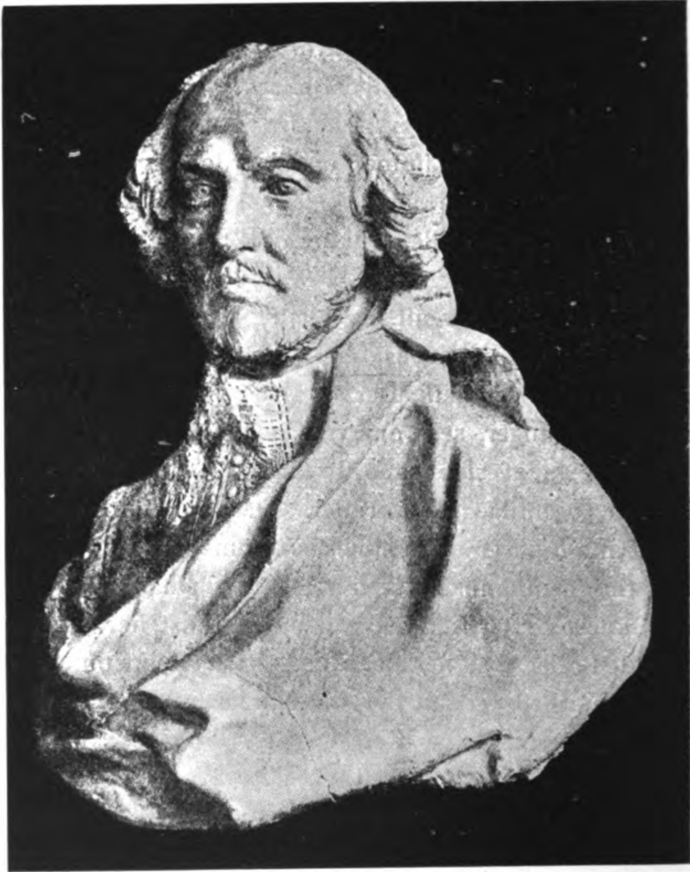


Fig. 14. William Shakespeare (efter Garrick-Klubbens Terracottabuste).

»en Skueplads, og Alle, Mænd og Kvinder,
kun Skuespillere. Hver gaar og kommer,
naar hans Tid er; og hver har mange Roller
at spille i sin Livstid« [1]).

---

[1]) »Som man behager« II. 7. Lembckes Oversættelse.

Hans dybe Forstaaelse af og dog samtidige Undren over den ægte Skuespillers betagende og selvbetagne Kunst faar sit mest rammende Udtryk i *Hamlets* berømte Ord:

»Er det naturligt, at den Skuespiller
blot ved et Digt, en Drøm om Lidelse
kan tvinge Sjælen saadan efter eget Tykke,
at ved dens Gæring helt hans Aasyn blegned,
Taarer i Øjet og fortrukne Miner,
hans Stemme brudt, hvert Lem i Samklang med
hans Forestilling? og alt det for intet!
For Hecuba!
Hvad er da Hecuba for ham og han
for Hecuba, at han for hende skulde græde« [1]).

Men Shakespeares Forhold til Skuespilkunsten er ikke blot filosofisk ræsonnerende, det er tillige praktisk reformerende. Vi har set, hvordan han allerede som ganske ung spotter den uægte, tomt højtravende Stil, og at han i sin modne Manddomsalder bevarer og uddyber sin Foragt for denne Retning. Han forfiner sin Smag og hærder sin Ærgerrighed mod Tilskuerpøbelens letkøbte Bifald, der altfor ofte erhverves med falske Penge; han sætter ingen Pris paa, at Komikerne henter Latter til hans Stykker med Godtkøbs Løjer, naar de gaar ud af Situationen og forrykker Skuespillets Mening; heller ikke imponeres han, naar Helten tramper ud, fulgt af Mængdens jublende Bifald, hvis han selv og den stille Kender ryster paa Hovedet af Mandens umenneskelige Diktion. Ligesom det har været hans Kald som Digter at bringe kunstnerisk Finhed,

---

1) »Hamlet« II. 1. Jeg har forandret en Smule paa Lembckes Oversættelse, vist ikke til Baade for Versene, men, haaber jeg, for Meningen. Det gaar navnlig ikke an at lade Hamlet skælde den Mand for »Gøgler«, hvem han ganske nylig har kaldt sin gamle Ven. Shakespeare har ogsaa *player*, hvilket Ord ingen som helst foragtelig Bibetydning har, men var den officielle og almindelige Betegnelse for en Skuespiller.

naturlig Ynde, dyb Følelse og sandt Humor ind i de gamle ubændige Udkast til Skuespil, saaledes er det ogsaa hans Opgave som Skuespiller at føre den raa og maniererede Theaterageren tilbage til Naturen, til det sjælfulde Maadehold. Han vilde ikke en litterær, stiliseret Smagfuldhed, som den, Goethe forfaldt til, da han vilde reformere den tyske Scenekunst, ikke heller en graa, udvisket Mathed som Modvægt mod den megen overspændte Rasen; han vilde simpelthen Naturlighed. »Vær heller ikke altfor tamme, men lad Eders egen Smag vejlede Jer; lad Bevægelsen svare til Ordet og Ordet til Bevægelsen; og agt især paa dette, at I ikke gaar ud over Naturens Maal og Maade; thi enhver saadan Overdrivelse er imod Skuespillets Væsen, hvis Opgave fra Begyndelsen har været og fremdeles er at holde saa at sige et Spejl op for Naturen, at vise Dyden dens egne Træk, Skændselen dens eget Billede, og den nulevende Slægt, som er ligesom Tidens Legeme, dens Skikkelse og udtrykte Billede. Naar nu dette bliver overdrevet, eller mat fremstillet, kan det vel faa den Ukyndige til at le, men den Forstandige kan det kun bedrøve; og hans Dadel, maa I dog indrømme, vejer mere end et helt Theater fuldt af de andre«[1]).

Det er Shakespeare, der siger disse Ord, fordi de brænder ham paa Læben; ikke Hamlet, thi han har i Øjeblikket helt andre Ting at tænke paa, end at give Skuespillere, hvis Dygtighed han beundrer, gyldne Regler for deres eget Fag.

Og Tonen, den myndige, sikre og overlegne Tone, i hvilken disse Ord og de tidligere anførte siges, er ikke Prinsens overfor de fattige Skuespillere, end mindre naturligvis den unge Dilettants overfor den gamle Fagmand. Nej, det er den modne, kloge, maalbevidste Skuespillers overfor yngre eller mindre kloge Kammerater, eller Lærerens overfor sine Elever.

---

[1]) »Hamlet« II. 3, Lembckes Oversættelse.

Det er Instruktøren Shakespeare, der giver sine Kolleger Vejledning.

Maaske er dette et Idealbillede; maaske var det saaledes, Shakespeare gerne *vilde* tale til de andre Skuespillere, men ikke fik Lejlighed til at tale. Maaske var Billedet virkeligt, maaske fik han sine Kolleger i Tale og fik Lov til at føre dem ind paa de Kunstens skønne, vildsomme Stier, som han kendte bedre end nogen anden, og som han foretrak at vandre frem for ad den støvede Alfarvej til Parterrets Gunst.

At Shakespeare *har* instrueret sine yngre Kammerater, det foreligger der iøvrigt et ikke forkasteligt Bevis for. *Downes*[1]) fortæller, at da *Thomas Betterton*, Restaurationstidens berømte Tragiker, skulde spille Hamlet, saa »lærte Sir William Davenant [Shakespeares Gudsøn], som havde set Mr. Taylor af Black-Fryars Truppen spille den, *hvilken var instrueret af Forfatteren Mr. Shakespeare*, Mr. Betterton enhver Enkelthed deri, og ved hans nøjagtige Gengivelse deraf, vandt han sig Agtelse og Ry i højere Grad end alle andre Skuespillere«.

Har Shakespeare instrueret den unge *Joseph Taylor*[2]), da denne skulde spille Hamlet, saa har han utvivlsomt ogsaa hjulpet sin omtrent jævnaldrende Ven og Kammerat, *Richard Burbage*, som var den oprindelige Udfører af Rollen. Overhovedet maa vi tænke os et inderligt Samarbejde mellem disse to Mænd, den geniale Digter og den geniale Skuespiller; de har inspireret hinanden, ægget hinanden til stadig nye Anstrængelser, og Resultatet, der er naaet paa Scenen, maa have været vidunderligt.

Man forestiller sig som oftest Skuespilkunsten i hine Dage som noget ganske barbarisk og barnligt, noget, vor Tid

---

1) Forfatteren til *Roscius Anglicanus*.

2) Joseph Taylor var 21 Aar yngre end Shakespeare. Han fødtes 1585, døde 1653 og blev efter Rich. Burbages Død en væsentlig Bærer af det tragiske Fag ved »Kongens Selskab«.

er altfor fremskreden til at kunne have fundet Smag i. Der er desværre ikke mindste Udsigt til at komme dette Spørgsmaal nærmere paa Livet med Realiteter. Men da al anden Kunst, Digtning, Malerkunst, Skulptur, Kunsthaandværk — Musik maaske alene undtagen — i ingen Henseende staar højere nu end i Renaissancetiden, er det ganske urimeligt, at Skuespilkunsten, som dog ikke hører til de Kunster, der kræver Aarhundreder af Dyrkning for at naa Fuldkommenheden, ikke ogsaa skulde have hævet sig til en Udvikling, der svarede til Digtningen, navnlig da der i England var de allerbedste Betingelser til Stede for dens Trivsel.

I Italien og Frankrig var endnu Digtning og Skuespilkunst for adskilte, til at et stort Maal kunde naas. Skuespillerne dyrkede »den rene Skuespilkunst«, med improviserede Indfald eller staaende Tirader og naaede en vis udvendig Fuldkommenhed, medens de Digtere, der regnedes for noget, skrev lærde pseudoklassiske Dramaer, som ingen udenfor deres egen Kreds vilde se opførte, hvorfor de foragtede Theatret dybt.

I England derimod gik Digtning og Skuespilkunst Haand i Haand til Arbejdet, ja smeltede saadan sammen, at man hyppigt ikke ved, om man om disse Theaterfolk skal sige, at det er Digteren, der spiller Komedie eller Skuespilleren, der digter. Mænd som *Marlowe*, *Robert Wilson*, *Greene*, *Shakespeare*, *Jonson*, *Field* og mange flere, det vil sige Folk, der levede for og af at skabe Kunst paa Theatret, ved at skrive og ved at spille, saadanne Mænd var det, der bragte Skuespilkunsten opad i England.

Men det tør vel nok siges, at Samarbejdet mellem *Shakespeare* og *Burbage* og den Virkning det havde paa den Trup, de tilhørte, har været Kulminationen af den hele Bevægelse. Derfor stod i Tidens Øjne ogsaa Burbages Selskab, i hvert Fald fra Slutningen af halvfemserne, som ubestridt den fineste og bedste Trup i London.

*Richard Burbage* var et Theaterbarn, Søn af den gamle Skuespiller James, den første Theaterbygger i England. Naturligvis er han fra Barnsben blevet opdraget til Skuespiller, medens den ældre Broder Cuthbert[1]), der synes at have været en klog og forretningsdygtig Mand, blev Boghandler. Og sandsynligvis har den gamle Snedkermester og Artist indviet ham i »Fagets« Mysterier, saaledes som de stillede sig for ham, og saaledes som i hans Dage Skuespilkunsten dreves. Allerede som ganske pur ung ser vi Richard optræde i *Tarletons* Improvisations- og Spektakkelstykke »De syv Dødssynder« [2]), og det er ikke urimeligt, at James Burbages Repertoire i de første Aar for en stor Del har bestaaet af den Art Skuespil. Men med Shakespeares tiltagende Indflydelse forandredes Repertoiret utvivlsomt til det bedre. Shakespeare var en 3 til 4 Aar ældre end Richard Burbage[3]); det i Forening med hans store Aandsoverlegenhed gør det naturligt, at han kunde faa saa stor Magt over den unge Skuespiller, at han kunde faa ham bort fra den affekterte Rabaldermaner, som var paa Moden i denne Periode, og indpode ham de sunde Principper, efter hvilke han selv spillede og skrev. Sandsynligvis har Shakespeare ikke selv følt sig skikket til de store bærende Roller i sine egne Stykker — at hans Naturel var for sart og blødt til saa voldsomme Karakterer som Richard III., Shylock, Othello, Macbeth synes efter alt at dømme indlysende. Saameget er i alt Fald vist, at det blev Richard Burbage, som kom til at spille alle disse Roller og som spillede dem med en Fuldkommenhed, der aftvang hele hans Samtid den største Beundring. Men ikke blot disse grelle Karakterroller, ogsaa Roller som Romeo,

---

1) *Cuthbert Burby* kalder han sig gerne paa de Bøger, han udgiver.

2) Hans Navn findes et Par Gange i Scenariet, men det er ikke muligt at afgøre hvilken Rolle han har spillet.

3) Det nøjagtige Tidspunkt for R. Burbages Fødsel kendes ikke. Men han maa være født c. 1567.

Prins Henrik, Hamlet og Brutus spillede han med samme Held. »Han var en herlig Proteus«, siger i 1664 Flecknoe[1]), der iøvrigt næppe kan have set ham, men derfor nok kan staa til troende, »saa fuldstændig kunde han omforme sig selv til sine Roller, og lagde sig selv til Side sammen med sine Klæder, saa at han aldrig (ikke saa meget som i Paaklædningshuset) blev sig selv igen, før Stykket var ude. — Han havde alle en udmærket Talers Evner, idet han gjorde sine Ord levende ved sin Maade at tale paa, og sin Tale med sine Bevægelser. Hans Tilhørere var aldrig mere henrykte, end naar han talte og aldrig mere kede af det, end naar han tav stille; skønt han endog da var en udmærket Skuespiller, idet han aldrig gik ud af sin Rolle, naar han var færdig med at tale, men med sine Blik og Gestus stadig holdt den oppe paa Højden«.

Det er almindelige Ord, men en lille Forestilling om Arten af Burbages Kunst giver de dog. Vi ser, at Burbage ikke hørte til den Kategori af Kunstnere, der omformer Rollen efter deres egen Personlighed, men til den modsatte, til dem nemlig, som omformer deres Personlighed efter Rollen[2]) og vi ser, at han ivrigt og samvittighedsfuldt gik op i sin Kunst.

Et Sørgekvad, som skreves efter Richard Burbages Død (1619), er bevaret i flere Manuskripter og aftrykt flere Steder. J. P. Collier paastaar, at have fundet en Afskrift af dette Sørgekvad, som opregner en Mængde af Burbages Roller (af Shakespeareske saaledes alene *Shylock*, *Richard III.*, *Prins Henrik*, *Romeo*, *Henrik V.*, *Brutus*, *Hamlet*, *Othello*, *Lear*, *Macbeth*, *Pericles*, *Coriolanus*), medens de andre delvis mangler disse. Skønt

---

[1]) Flecknoe: A Short Discourse of the English Stage, 1664. Cit. af Malone: Hist. Acc. p. 240.

[2]) Den første Kategori synes i den moderne Tid at være den fremherskende, i alt Fald for de store Verdensberømtheders Vedkommende (eksempelvis Eleonora Duse, Mounet-Sully, Josef Kainz).

nu dette Indskud i Sørgekvadet ikke, saa vidt mig bekendt, er *bevist* at være en Forfalskning, og skønt det er gaaet over som en Kendsgerning i næsten alle Skrifter vedrørende dette Spørgsmaal, forekommer denne Opregning af Roller mig alene i Formen at bære et saa tydeligt Præg af Uægthed[1]), at man, i særlig Betragtning af Meddelerens notoriske Upaalidelighed, vist indtil videre ikke tør bygge paa dette Vidnesbyrd om den berømte Skuespillers Roller.

Det er meget sandsynligt, at Burbage har spillet de ovennævnte Roller og flere til, men med absolut Sikkerhed ved vi kun om hans Udførelse af *Hamlet, Hieronymo* (af Kyd), *Kong Lear, Othello,* der nævnes i de authentiske Haandskrifter af Elegien, samt af *Richard III.* En vistnok ganske paalidelig Version af Sørgedigtet[2]) har disse Linier: »Han er borte, og hvilken Verden er ikke død med ham, — som han gav Liv; for aldrig mere at komme saaledes til Live — ung Hamlet, gamle Hieronymo — gode Lear, den sorgbetyngede Mor [Othello] og flere desforuden —, som levede i ham, er nu for evigt døde. — Ofte har jeg set ham springe i Graven [som Hamlet] — idet han gik ind i den Figur, (som han syntes at være) — med et saa sandt Minespil som en sørgende Elsker — at jeg da vilde have svoret, at det var hans Hensigt at dø«.

Hvad Richard III angaar, da ved vi, at Burbage spillede den af flere Anekdoter fra Tiden, saaledes af den bekendte, der fortælles af Juristen *John Manningham* i hans Dagbog fra Marts 1602, paa følgende Maade: »En Gang da Burbidge spillede Richard III., var der en Borgerfrue, der syntes saa godt om ham, at hun, før hun gik fra Skuespillet, satte ham Stævne at komme samme Aften til hende under Navnet Richard III. Shakespeare, som havde hørt deres Aftale, gik derhen i Forvejen, blev indladt og var midt i sin Spøg, før Burbage kom.

[1]) Den hele Elegi er aftrykt i Colliers Engl. dram. Poetry III 299—202.
[2]) Trykt i Halliw.-Phill. »Outlines« p. 600 f.

Da der saa blev meldt, at Richard III. var ved Døren, lod Shakespeare svare tilbage, at William Erobreren var før Richard III. Shakespeares Fornavn er William«.



Fig. 15. Richard Burbage, efter Maleri i Dulwich Collegiet, der menes malet af ham selv.

En anden Anekdote, som viser Burbages Popularitet i denne Rolle (og som sædvanligvis fortælles galt) findes i en

versificeret Rejsebeskrivelse af Biskop
kommer paa sin Tur til Bosworth Sle
afgørende Slag stod mellem Richard III
i Kroen, hvor Biskoppen bor, er en snak
og Historie«. Han kan beskrive hele S
de Skove der? Der laa Richard med he
den anden Side, der lejrede Richmond s
Kort sagt, han kunde fortælle paa en T
stod, og hvor Richard faldt. Men den
snart, at Værten har al sin Visdom fra
set; og ganske vis i sin Sag bliver ha
Fortællingens Hede tager fejl og siger,
bende paa en Hest, en Hest!, i Stede
døde[2]).

Paa forskellige samtidige Skuespilfor
Burbages Navn, uden at det dog er mul
sige, hvilke Figurer han har udført; saa
nus«, hvor det dog vel er sandsynligt,
rollen, og i »Hver Mand i sit Lune«, l
været den skinsyge Ægtemand *Kitely*.
fornøjede« ved vi med Bestemthed, at
Hertug af Genua *Malevole,* da dette Stykl
børnene« paa Blackfriars til »Kongens
det Forspil, som Webster ved denne
som tidligere er citeret (se ovenfor Side
nemlig personlig, under eget Navn, og
siddende Lapse velkommen. Da han at
Modejunker (som var *Sinklo*): »Spiller h

---

1) Udgivet 1647, men skrevet langt tidligere. De
Anekdote, er aftrykt af Halliwell-Phillips (Outli

2) *»But chiefly by that one perspicuous t*
*Where he mistooke a player for a ki*
*For when he would have said, King*
*And call'd a horse, a horse, he Burb*

Hvortil Condell, som ogsaa optræder under Navn, svarer: »Ja, Herre« [1]).

Richard Burbages ydre Theaterbane er iøvrigt lige saa simpel eller endnu simplere end Shakespeares, idet han bestandig var knyttet til samme Selskab først som Skuespiller, efter sin Faders Død tillige som Leder og Theaterejer. Hans Forhold til de forskellige Theatre er udførlig berørt i det foregaaende. Hans Liv og Karakter som Menneske kender vi intet til udover saadanne Kendsgerninger som, at han var gift og havde flere Børn, og at han blev en velhavende Mand (hans Formuesomstændigheder har vi tidligere beskæftiget os med).

Han dyrkede, som saa mange Skuespillere efter ham, Malerkunsten [2]) ved Siden af Skuespilkunsten, og det Portræt, som her er meddelt af ham, og hvis Original opbevares i Dulwich Museet, menes malet af ham selv. Det viser os ham med et Par mørke, tungsindige Øjne, en smal, lunefuld, tilsyneladende bevægelig Mund, en stor blød Næse. Af Skikkelse skal han have været temmelig lille og noget svær; man mener som bekendt, at de Ord Dronningen under Duellen siger om Hamlet: »Han er fed og stakaandet«, havde Hentydning til Burbage. Yderligere tyder det vel paa hans med Aarene tiltagende Korpulence, at han i en forholdsvis ung Alder (c. 52 Aar gammel) døde af Apoplexi. Han ramtes først af Lamhed i Tungen, og Lammelsen angreb derpaa hele Legemet, saaledes som vi lærer det af Sørgesangen ved hans Død: »Havde Du blot talt til Døden og brugt den Magt — der laa i Din besnærende Tunge ved første Tidspunkt — af dens Angreb, saa havde den ladet sit Spyd falde — og var blevet helt fortryllet af Din altfortryllende Kunst. — Det vidste Døden vel, og for

---

1) John Marston: The Malcontent, Induction; ed. Bullen I. 204.

2) Titelen paa den ovenfor citerede Elegi lyder: *On Mr. Richard Burbidg an excellent both player and painter.*

at hindre denne Fejl — angreb den først Din underfulde Tunge; — saa Resten; det var let«.

Hans Død, der indtraf den 13. Marts 1619, vakte en fuldkommen Folkesorg i London, i den Grad endog, at den ganske synes at have bragt Dronningens[1]) Død, der var sket et Par Uger i Forvejen, i Forglemmelse. Et lille Digt, vistnok stammende fra puritansk Side, men særdeles velskrevet, spotter over den Forskel, der var paa Londonernes Følelser ved de to sørgelige Begivenheder og forarges ved at se »de Mænds Død, der spiller vore Dronninger og Konger, begrædes mere end de virkelige Personer. Dronningen er død! hvad er Dronninger for ham (Theaterdronninger er meget mere værd), der drages til Skuespilhuset af utugtige Scener for at fraadse i det Smuds, de kalder Munterhed. *Dick Burbage* var deres dødelige Gud paa Jorden. Naar han dør, se! saa jamrer man; men hvor er den Sorg, som skulde følge gode Dronning Anna?[2])«

Omkring Shakespeare og Burbage samlede sig en Trup af Skuespillere om hvis Kunstnerejendommeligheder vi intet eller saa godt som intet ved, men hvis Navne hyppigt har vist sig paa disse Blade. — Folk af den gamle Skole, som *Augustine Phillips, Thomas Pope* og *George Bryan*; Shakespeares nære Venner og omtrent jævnaldrende Kammerater *Henry Condell* og *John Hemminge*, to meget betroede Mænd ved Selskabet, Hemminge efter Traditionen den oprindelige Falstafffremstiller,

---

1) Dronning Anna, Jakob I's Gemalinde, døde den 1. Marts 1619.

2) The deaths of men who act our Queens and Kings,
Are now more mourn'd then are the real things.
The Queen is dead! to him now what are Queens
Queans of the theatre are much more worth,
Drawn to the playhouse by the bawdy scenes
To revel in the foulness they call mirth.
Dick Burbage was their mortal god on earth:
When he expires, lo! all lament the man
But where's the grief should follow good Queen Anne.

J. P. Collier: Engl. dram. Poetry III. 303.

Condell maaske den første Kaptejn Bobadill i Jonsons »Hver Mand i sit Lune«; begge har de Krav paa Eftertidens dybeste Taknemlighed for deres Udgave af Vennen Shakespeares Skuespil, uden hvilken sikkert adskillige af disse aldrig havde naaet os; en noget yngre Generation som *Joseph Taylor* og *Nathaniel Field*, Burbages Arvtagere i det tragiske Fag, *John Lowin*, Hemminges Efterfølger i det gammelkomiske Fag, den oprindelige »Volpone« i Jonsons Komedie af samme Navn, Lavkomikerne *Robert Arnim*, af Tarltons Skole, der udfyldte Pladsen efter Will. Kempe, *William Sly*, hvem vi bedst kender fra den morsomme Indledning til Marstons »Malcontent«, hvor han er den naragtige Laps, som tiltvinger sig Adgang til Scenen, og *John Shancke*, der i Trediverne havde en stor Stilling og var den betydeligste Parthaver baade i Blackfriars og Globe; endelig Kvindeskuespillerne *Robert Goughe* eller *Goffe* og *Alexander Cooke*, der spillede baade tragiske og komiske Kvindefigurer og var Elev af Hemminge, samt den indtagende *Richard Robinson*, der ligesom Shancke i 1635 var stor Andelshaver i Selskabets to Theatre[1]).

Den sidste omtales paa en karakteristisk Maade af Ben Jonson i hans *The Devil is an Ass*, hvor de to Kæltringer Meercraft og Engine samtaler om den bedste Maade at skaffe sig et Kvindemenneske, som kan hjælpe dem at narre den taabelige Landjunker Fitzdottrel. Samtalen gaar saaledes:

»Meercraft: Hvis vi nu kunde faa fat i en kløgtig Dreng, Engine, som var en opvakt Knøs. Jeg skulde instruere ham til den sande Højde. For alt gaar jo i denne Dottrel.

Engine: Ja, Sir, De gjorde bedst i at tage en af Skuespillerne med.

Meercraft: Nej, man kan ikke stole paa dem. De taler om det, og siger det til deres Digtere.

---

1) Se den flere Gange tidligere citerede Klage fra Skuespillerne Benfield, etc. i Halliwell-Phillips »Outlines«, p. 542.

Engine: Selv om de gør det?
Scenen. Men der er nogle af dem,
Der er Dick Robinson, en rigtig n
kommer tidt hos en Herre, som er
den muntreste Aften der forleden.
havde indbudt til et Gilde. Han t(
iblandt dem alle, udklædt som en I
ham Klæder. Men at se ham te si;
og skære for, og drikke med den
sende Bonbonvers omkring! Aa!
Knapper eller ikke ladt en hel Søm

Meercraft: De siger, han skal v

Engine: Aa ja, Sir! og han l
bedre end fyrretyve af vore fine I
ham?

Meercraft: Nej, jeg ser sjældent

Dette er et af de meget faa
Kvindeskuespillernes for en Nutidsb
appetitlige Optræden udenfor Scene

Blandt de ovennævnte Skuespille
hørte »Kongens Mænd« en ganske
des mindre gjorde sig meget berør
hvis Navn adskillige Gange tidliger
Sider.

*Field* var en ret mærkelig Sku
noget fra de Mænd, vi i det foregaae
paa Tidens Kunst. Han fortjener de
skønt vi rigtignok ikke ved noget
stillingsmaade.

Det første mærkelige ved *Field*
er nemlig Søn af en puritansk Pr

---

[1]) Ben Jonson: The Devil is an Ass, II. 3,

Ivrere imod den Kunst, hans Søn senere ofrede sit Liv. Det var Præsten *John Field,* der i 1583 saa en Gudsdom i det Uheld, der skete i Paris Garden, da det der liggende Bjørnetheater styrtede sammen paa en Søndag; og det var ham, der i 1581 skrev til *Leicester* og bebrejdede ham, at han talte »onde Mænds Sag, saaledes som De nylig gjorde for Skuespillerne, til Sorg for alle Hellige«[1]). Til Held for ham oplevede han ikke at se Sønnen følge de onde Veje, idet han døde Aaret efter at Nathaniel fødtes (1587). Som ti Aars Dreng kom han i Boghandlerlære, men pressedes vist meget tidligt til Kordreng blandt Dronningens Kapelbørn[2]) og kom derfra som Børneskuespiller til »Blackfriars« under Henry Evans. Og der vandt han sig allerede i 12—14 Aars Alderen en usædvanlig Berømmelse. Ben Jonson der, som vi har set, i disse Aar skrev for Kapelbørnene paa »Blackfriars«, tog sig af den begavede og talentfulde Dreng, læste Latin med ham[3]) og gav ham sikkert Instruktion som Skuespiller. Thi Jonson var bekendt som en slet Skuespiller, men en udmærket Instruktør. Han blev Hovedskuespilleren i *Cynthia's Revels* og *the Poetaster,* hvor Jonson nævner ham som Numer et blandt Drengene. Han er da henholdsvis 13 og 14 Aar gammel, og allerede ikke blot en feteret Skuespiller, men midt oppe i Dagens literære Strid, med Jonson i Ryggen.

---

[1]) J. P. Collier: Engl. dram. Poetry, III. 426.

[2]) Dronning Elisabeth indsatte i sin Tid en Kommission, som havde til Opgave at skaffe Drenge til det kgl. Kapels Korskole. Denne Kommission gik ind paa en Akkord med »Blackfriars-Theatret« og dets Leder Henry Evans, om at forsyne denne sidste med de nødvendige Drengeskuespillere. Evans overskred i dette Forhold sin Myndighed, idet han unddrog Børnene fra deres Forældres Kontrol. Evans kom herved i Proces med en Suffolk Gentleman, som vandt sin Sag, medens Evans fortabte sit Privilegium. Aktstykkerne, denne Sag vedrørende, er offentliggjorte af Mr. *James Greenstreet* i »Athenæum« Aug. 10 '89. — Sml. ovenfor p. 35 f.

[3]) *Jonson's Conversations with Drummond,* p. 11.



Fig. 16. Nathaniel Field.

Det gik ham imidlertid ikke, som det plejer at gaa Vidunderbørn, at han visnede hen, saa snart han blev voksen. Tværtimod, han udvikler sig baade som Skuespiller og som

Digter. Han staar snart som den eneste, hvis Ry kan maale sig med Richard Burbages — Alleyn har paa dette Tidspunkt trukket sig tilbage fra Scenen — og han bliver Forfatter til en Del meget yndede Skuespil, som han skriver dels alene, dels i Forbindelse med *Fletcher, Massinger* og *Daborne.* Hans bekendteste Stykke er det morsomme Lystspil »Kvinden er en Vejrhane«, der opførtes c. 1610 af det Selskab, Field endnu bestandig tilhørte, nu kaldet *Queen's Revels Children*, hvis Skueplads, efter at Kongens Mænd havde taget »Blackfriars« Scenen i Besiddelse, var Whitefriars Refektoriesal. Det er i Fortalen til dette Stykke, at han overlegent bemærker, at han ikke vil dedicere det til nogen Stormand, thi han »bryder sig ikke om 40 Shillings«, som han kunde vente at faa i Gratiale.

Kort Tid efter ser vi ham i Kløerne paa gamle Henslowe, og da har Piben faaet en anden Lyd. Som tidligere berettet, blev han i 1613 engageret af Henslowe og Alleyn som Hovedskuespiller ved det nybyggede »Hopetheater«. Han fik her en særlig god Stilling, og Henslowe behandlede ham øjensynlig som en Stjærne, hvem man maatte vise særligt Hensyn[1]), men ikke desmindre er han snart i Gæld til den listige Direktør, der endog maa hjælpe ham ud af Gældsfængslet. Et Brev fra Field angaaende denne Sag er bevaret blandt Alleyn Papirerne[2]) og lyder saaledes:

»Fader Hinchlow!

Jeg er ulykkeligvis blevet taget paa en Eksekution paa £ 30. Jeg kan blive løsladt for £ 20. Jeg har £ 10 fra en Ven: hvis De nu i denne min Nød vil vove £ 10 til paa min Frihed, skal jeg aldrig hæve en Penny af min Part, før De har faaet dem igen, og jeg skal give Dem enhver Erstatning

---

1) Det ses af en, tidligere citeret, Klage fra de andre Skuespillere over Henslowe. — *Alleyn Papers*, p. 79.

2) *Alleyn Papers*, p. 65 f.

ved at skrive eller paa anden Maade,
Dem. Jeg vil nødig volde Dem Ulej
De har store Udbetalinger; der er hel
at jeg sender Bud til Dem, for saa
ikke fri uden for den hele Sum. J
tage min Situation under Overvejelse,
til at bruge andre Midler, haaber jeg,
selv ogsaa vil undskylde mig, dersoı
viser mig saa honnet, som jeg altid h
for Dem.

D

Efter Henslowes Død i 1616 forlc
og den Alleynske Trup og gik til »
fulgte Fletcher, Massinger og Jonson
ligt Bevis paa den Yndest, i hvilken
stod. Heller ikke blandt »Kongens Mæı
efter 1619 hører vi i alt Fald intet o
Man skulde tro, at Burbages Død, der
maatte have aabnet ham nye Baner i
hans. Men sandsynligvis har *Joseph*
Roller, som Field mente sig skabt til
lede Hamlet efter Burbage — og Field
sig helt tilbage. I sine senere Aar va
lagsboghandler.

En enkelt shakespearesk Rolle
*Othello* nemlig, og vi ved det af et

---

1) Det var Tidens Skik, at yngre Folk kaldt
skabeligt Forhold, for Fader og omvendt.
H.« af de yngre Skuespillere og Forfatteı
Penge.

gram[1]), der spotter over Fields Jalousi som Ægtemand. Det lyder saaledes:

*Field is, in sooth, an actor — all men know it,*
*And is the true Othello of the poet.*
*I wonder if 'tis true, as people tell us,*
*That like the character, he is most jealous.*
*If it be so, and many living sweare it,*
*It takes no little from the actor's merit,*
*Since, as the Moore is jealous of his wife,*
*Field can display the passion to the life.*

Han døde den 20. Februar 1633, 46 Aar gammel.

Hverken hans Kunstnerbane eller hans Liv var langt; men bevæget, glimrende og ustadigt synes det at have været. Ser vi paa hans Portræt, ser vi et magert, nervøst, forfinet Hoved, der er smukt og udtryksfuldt, et ægte Dekadencehoved, sammenlignet med Burbages og Shakespeares sikre Ro.

Mon ikke netop Field var den begavede Dekadent, den sidste glimrende, men korte Opblussen af denne Tids store Kunst?

I hvert Fald staar vi med Field og hans Generation, Folk som *Swanston*, *Benfield* og *Pollart*, ved Enden af denne den betydningsfuldeste Periode i Englands Theaterhistorie.

Ogsaa politisk endte en Periode, den lange Kamp mellem Konge og Parlament, og saasom den vindende Part ikke var Theatrene gunstig, satte den et kraftigt *Finis* under saavel Kongedømmets som Scenens Historie.

Den 2. September 1642 udstedte Parlamentet følgende Ordre: »Efterdi den kummerfulde Stat *Irland*, badet i sit eget Blod, og den sorgbetyngede Stat *England*, truet af en Sky af Blod, ved en Borgerkrig, tiltrænger alle mulige Midler til at

---

1) Meddelt efter et Manuskript af J. P. Collier. Dets Ægthed er saavidt mig bekendt ikke bestredet.

berolige og afvende Guds Vrede, som viser sig i disse Domme; hvoriblandt Faste og Bøn, som ofte har vist sig meget virksomme, nylig har været og endnu er paabudte; og efterdi offentlige Fornøjelser ikke stemmer godt overens med offentlige Ulykker, ikke heller offentlige Skuespil med Ydmygelsens Tider, da disse sidste er en Øvelse i bedrøvelig og from Højtidelighed, og de andre altfor ofte er Forestillinger, der udtrykker letfærdig Munterhed og Løsagtighed: Saa er det derfor tænkt passende og befalet af de Herrer og Mænd [Lords and Commons], som er forsamlede i dette Parlament, at medens disse sørgelige Aarsager og stadig Ydmygelsens Timer varer ved, *skal offentlige Skuespil ophøre og være forbudte.* I Stedet for hvilke der anbefales til Folket i dette Land de gavnlige og tidssvarende Betragtninger over Anger, Forsoning og Fred med Gud, hvilket sandsynligvis vil avle Fred og Lykke udadtil og igen bringe Fryds- og Glædestimer til disse Nationer« [1]).

Dette gav Dødsstødet til Shakespearetidens Theatre og Skuespilkunst.

Man forsøgte vel en Stund at kæmpe imod, stolende paa, at dette Dekret lige saa lidt vilde blive opretholdt, som saa mange af de tidligere. Men det viste sig snart, at Tiderne havde forandret sig. Ordre følger paa Ordre mod de ulykkelige Skuespillere, den ene strængere end den anden. Først trues de med Fængsling, saa erklæres enhver Skuespiller paa Forhaand for en »Kæltring og Landstryger«, træffes han i Udøvelsen af sit Kald straffes han med Pisk, og enhver Person, der overværer et Skuespil, maa bøde 5 Shillings; Øvrighederne bemyndiges til at nedbryde Gallerier og Siddepladser, kort sagt Skuespilkunsten berøves ethvert Tilhold, og Skuespillerne,

---

[1]) Dette Aktstykke er i Originalen meget sjældent. Heller ikke tror jeg, at det er aftrykt noget andet Sted end i Joseph Knights Udgave af *Roscius Anglicanus*, hvorfra det her er oversat. Knight har aftrykt sin Tekst efter et Eksemplar, der findes i Boghandlerne Jarvis & Son's Eje.

der, som rimeligt var, næsten alle var erklærede Royalister, forfulgtes som skadelige Dyr.

En Del af dem deltog som Soldater i Krigen, paa de kongeliges Side; andre drog til Fastlandet og søgte at tjene deres Brød der.

Fra 1647 kan det siges, at Skuespilkunsten er definitivt undertrykt i England, indtil den atter vaagner til nyt Liv under Restaurationen.

# BILLEDFORTEGI

# LITERATURFORTEGNELSE

*The Alleyn Papers.* A collection of original documents illustrative of the life and time of Edward Alleyn, and of the early English stage and drama. With an introduction by J. Paine Collier. London 1843.

*Archer, William:* A sixteenth century playhouse *(the Universal Review)* London 1888.

*Barton Baker, H:* The London Stage, its History and Traditions. I—II. London 1889.

*Boas, F. S.:* Shakespeare and his Predecessors. London 1895.

*Bolte, Johannes:* Englische Komödianten in Dänemark und Schweden. — Shakesp. Jahrb. Bd. XXIII.

» Englische Komödianten in Münster und Ulm, ibid. Bd. XXXVI.

*Brandes, Georg:* William Shakespeare I—III. København 1895.

*Cohn, Albert:* Shakespeare in Germany in the sixteenth and seventeenth century. London 1865.

» Englische Komödianten in Köln (1562—1656.) — Shakesp. Jahrb. Bd. XXI.

*Collier, J. P.:* Memoirs of Edward Alleyn, Founder of the Dulwich College. London 1841.

» Fools and Jesters, with a reprint of Robert Arnim's Nest of Ninnies 1608. London 1842.

» The History of English Dramatic Poetry to the Time of Shakespeare and Annals of the Stage to the Restoration. I—III. London 1879.

*Conrad, Hermann:* Robert Greene als Dramatiker. — Shakesp. Jahrb. Bd. XIXX—XXX.

*Creizenach, W.:* Geschichte des neueren Dramas I (Mittelalter und Frührenaissance) Halle 1899.

*Cunningham, Peter:* Extracts from the Accounts of the Revels at Court in the Reign of Queen Elizabeth and King James I. London 1842.

*Dewischeit, Curt:* Shakespeare und die Stenographie (»Münchener Allg. Zeitung« 1898, No. 31).

*Dyce, Alexander:* Kemp's Nine Daies Wonder, performed in a Daunce from London to Norwich. With an introduction and notes.

» Shakespeare's Works. With an introduction and notes. I—IX. London 1857.

*Elze, Karl:* Eine Aufführung in Globus Theater. — Shakesp. Jahrb. Bd. XIV.

*Fleay, Frederick Gard:* Shakespeare Manual. London 1878.

» A Biographical Chronicle of the Englisch Drama 1559—1642. I—II. London 1891.

*Fuller, Thomas:* The History of the Worthies of England. London MDCLXII.

*Gaedertz, Th.:* Zur Kenntniss der altenglischen Bühne, etc. Bremen 1888.

*Genée, Rudolph:* Shakespeares Liv og Værker. Ovs. af Birket Smith. København 1877.

*Gosson, Stephen:* The School of Abuse, containing a Pleasant Invective against Poets, Pipers, Players, Jesters. etc. London 1841 (Shakesp. Society Reprint).

*Greenstreet, James:* The Blackfriars Playhouse: Its Antecedents (*Athenæum* No. 3141).

» Blackfriars Theatre in the time of Shakespeare (*Athenæum* No. 3154 og 3156).

*Guizot, Fr.—P.:* Histoire de la Révolution d'Angleterre I—II, Paris 1826.

» Shakespeare et son temps. Paris 1852.

*Halliwell, I. O.:* Tarlton's Jest and News out of Purgatory, London 1844.

» Outlines of the Life of Shakespeare, 3rd. edit. London 1883.

*Hansen, Adolf:* En Notits om engelske Instrumentister ved Frederik den andens Hof. »Tilskueren« Juli 1900.

*Harrison:* Description of England in Shakespeare's Youth, edit. by Fr. J. Furnivall. — London 1877.

*Heywood, Thomas:* An Apology for Actors. In three books. London 1841 (Shakesp. Society Reprint.)

The Diary of *Philip Henslowe*, from 1591 to 1609. Edit. by J. P. Collier. London 1845.

*Jonson, Ben:* Works, edit. by W. Gifford I—IX. London 1816.

*Jullien, Adolphe:* Les Spectateurs sur le théâtre. Paris 1875.

*Jusserand, J.—J.:* Le théâtre en Angleterre depuis la Conquête jusqu'aux prédécesseurs immédiats de Shakespeare. Paris 1881.

*Kalisch, C.:* Shakespeares yngre Samtidige og Efterfølgere. København 1890.

*Kellner, L.:* Shakespeare. Leipzig, Berlin u. Wien 1900.

*Klein, J. L.:* Geschichte des englischen Dramas I—II Leipzig 1876.

*Kurz, Hermann:* Shakespeare der Schauspieler. — Shakesp. Jahrb. Bd. VI.

*Laing, David:* Notes on Ben Jonson's Conversations with William Drummond. London 1842.

*Lee, Sidney:* A Life of William Shakespeare. Illustr. Library Edition. London 1899.

*Loftie, W. J.:* A History of London I—II. London 1884.

*Malone, Edmund:* Historical Account of the rise and progress of the English Stage. Basil 1800.

*Marston, John:* Works, edit. by A, H. Bullen. I—III. London 1887.

*Meissner, Johannes:* Die englischen Komödianten in Oesterreich. — Shakesp. Jahrb. Bd. XIX.

*Moulton, Rich. G.:* Shakespeare as a Dramatic Artist. London 1885.

*Møller, Niels:* Shakespeares Theater (»Frem« Maj 1900.)

*Nash, Thomas:* Pierce Penniless's Supplication to the Devil. Edit. by J. P. Collier. London 1842.

*Northbrooke's* Treatise against Dicing, Dancing, Plais and Interludes, etc. Edit by J. P. Collier. London 1843.

*Ordish, T. Fairman:* Early London Theatres (in the Fields). London 1894.

» Shakespeare's London. A Study of London in the Reign of Queen Elizabeth. London 1897.

*Pepys, Samuel:* Diary and Correspondence, edit. by Richard Lord Braybrooke. In five volumes. London 1851.

*Prynne, William:* Histriomastix. The Players Scourge, or, Actors Tragædie divided into Two Parts. London 1633.

*Prölss, R.:* Geschichte des neueren Dramas. I—III. Leipzig 1881—1883.

*Ravn, V. C.:* »Engelske Instrumentister« ved det danske Hof paa Shakespeares Tid. (»For Idé og Virkelighed« 1870 I.)

*Sarrazin, G.:* Zur Chronologie von Shakespeares Jugenddramen. — Shakesp. Jahrb. XXIX—XXX.

*Schück, Henrik:* William Shakespeare, hans lif och verksamhet. Stockholm 1883.

*Stowe, John*: Annales of England. London 1631.

*Swinburne, A. C.:* A Study of Ben Jonson. London 1889.

*Thornbury, G. W.:* Shakespere's England, or, Sketches of our soeial history in the reign of Elizabeth. I—II. London 1856.

*Thümmel, Julius:* Ueber Shakespeares Narren. — Shakesp. Jahrb. Bd. IX.

» Ueber Shakespeares Clowns. — Ibid. Bd. XI.

*Vatke, Th.:* Das Theater und das Londoner Publikum in Shakespeares Zeit. — Shakesp. Jahrb, Bd. XXI.

*Ward, A. W.:* A History of English dramatic literature to the death of Queen Anne. I—II. London 1875.

---

## TRYKFEJL.

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| Side | 8 | Linie | 2 | f. o.: | ofte l. *oftest* |
| — | 14 | — | 9 | f. n.: | end l. *end i* |
| — | 23 | — | 5 | — : | af l. *of* |
| — | 25 | — | 2 | — : | m l. *mig* |
| — | 54 | — | 1 | — : | med l. *med i* |
| — | 57 | — | 19 | — : | 1583 l. *1593* |
| — | 70 | — | 7 | — : | maa l. *maatte* |
| — | 75 | — | 4 | — : | seksten l. *fjorten* |
| — | 91 | — | 1 | — : | Pryonne l. *Prynne* |
| — | 125 | — | 12 | f. o.: | Fire l. *Faa* |
| — | 137 | — | 15 | f. n.: | c. 70 l. *c. 60* |
| — | 185 | — | 9 | — : | findes l. *finder* |
| — | 200 | — | 14 | — : | Jen l. *Jew* |

